



Secolul 20

12
1966



Secolul 20

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE
DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ
REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
TATIANA NICOLSCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

12
1966

SUMAR

**UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL ÎN LITERATURILE
CONTEMPORANE
COMES, VARȘOVIA 1966**

PIERRE DE BOISDEFRE: *O literatură pentru toți* • 4
JAN BLONSKI: *Universalismul culturii și literaturile naționale* • 14
VLADIMIR STREINU: *Vocația clasică a literaturii române* • 22
DAN HĂULICĂ: *Critică și sinteză* • 27

RAINER MARIA RILKE

Înaintea unei ploii de vară; 19; *Curtezana*; *Sonetele XVII, XX și XXI*;
Fără de preget..., poezii, în românește de N. Argintescu-Amza • 31

AVENTURĂ ÎN COTIDIAN

DORIS LESSING: *Prin tunel*, schiță, în românește de Antoaneta
Rălian • 35
JOHN UPDIKE: *Jo și vrăjitorul*, schiță, în românește de Irina Cornea • 41
JACK KEROUAC: *Cîntec de hoinar*, schiță, în românește de Petronela
Negoșanu • 45

Coperțile și planșele:
MĂȘTI DIN MARAMUREȘ
din colecția profesorului Francisc Nistor
Fotografii de DAN GRIGORESCU

FASIUNEA ESEULUI

ROBERT FROST: *Educația prin poezie*, monolog meditativ, în românește de Mihai Rădulescu • 48

MIHAI DIMIU: *Cum Jan Kott despre simetriile tragice* • 55
JAN KOTT: *Cum m-am apropiat de Shakespeare*, în românește de Elena Lința • 61

3 PIESE ÎNTR-UN ACT

SAMUEL BECKETT: *Ultima bară* de magnetofon, în românește de Alexandru Baciu • 72

ARTHUR ADAMOV: *În biră*, în românește de Silvia Kerim • 79

ALBERTO MORAVIA: *Ministrul și omul din lună*, în românește de Florian Potra • 95

PETRE STOICA: *Correspondență din R.F.G.: Despre Darmstadt și Premiul Büchner*; «Secolul 20» la Sonnenberg • 108

OVIDIO MARTINI: *Correspondență din Italia: «Scandalul» premiilor literare* • 112

NELLY SACHS: *Și pretutindeni: Salvate, Unul; Noaptea nopților*, poeme, în românește de Veronica Porumbacu • 115

ALAIN BOSQUET: *Romanul francez — perspectivă '66* • 118

HECTOR AGOSTI: *Literaturile sud-americane și dialectica specificului național* • 123

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

N. I. POPA: *Panait Istrati, vizionar realist* • 133

ARTE

ILIE BALEA: *Opera — dialog al muzicii cu literatura* • 138

TEA PREDĂ: *The Royal Ballet* • 165

CĂRȚI-IDEI-OPINII • 168 / CADRAN MONDIAL • 174

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU

UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL ÎN LITERATURILE CONTEMPORANE

COMES
VARȘOVIA 1966

Aprinde patruzeci de critici literari, din 16 țări, au venit la Varșovia, la reuniunea internațională organizată de Comunitatea Europeană a Scriitorilor și de Sindicatul criticilor literari din Franța. Erau reprezentate R. D. Germană, Austria, Belgia, Bulgaria, Finlanda, Franța, Olanda, Ungaria, Italia, Norvegia, România, Suedia, Elveția, Cehoslovacia, U.R.S.S., Iugoslavia și, bineînțeles, Polonia, țara gazdă, din partea căreia astăzi un lot mai important de critici.

Însoțită festiv prin cuvântul ministrului Culturii din Polonia, al președintelui Jarosław Iwaszkiewicz, prin scrisoarea lui Giuseppe Ungaretti, președintele COMES, și prin salutul lui Gian Carlo Vigorelli, secretarul COMES, confruntarea acestor de opinii pînă să definească atitudinea criticii literare în fața problemelor pe care le iese dialectica raporturilor dintre universal și național. O chestiune, așadar, de vastă importanță, căreia «Secolul 20» a socotit nimerit să-i facă un loc însemnat în paginile sale.

Amplu formulată, în referate expuse de criticii Pierre de Boisdeffre (Franța) și Jan Blonsky (Polonia), care o raportau la un întreg context de ordin istoric și tehnic, problema a fost multiplicat dezbătută, într-o atmosferă deschisă și prietenică, de reală colaborare culturală. Între Est și Vest. Fără ambiguități unor concluzii ferme, acest util schimb de idei a evidențiat local nevoia unei abordări multilaterale a temei, din unghiuri de vedere care să poată stimula o meditație cât mai rodnică. În multiplicitatea contribuțiilor și a opiniilor exprimate, au precumpănit punctele de vedere echilibrat pozitive, pline de încredere în eficiența unor asemenea dialoguri culturale. S-a acceptat chiar, în unanimitate, principiul unei Asociații internaționale a criticilor literari, care să constituie cadrul organizat și stabil pentru asemenea ample dezbateri. Punctele de vedere expuse de delegații române (Vladimir Streinu și Dan Hăulică) au căutat cel puțin să contribuie efectiv la creșterea unei atmosfere de franchețe cordială în dezbateri, aducând mărturia unei culturi care se vâștează caracteristic, puternic originală — cum este cultura noastră de azi — și, în același timp, prin aceeași dialectică mișcare, ateză valențe larg deschise spre zărilor culturii universale.

COMES

VARȘOVIA 1966

PIERRE DE BOISDEFFRE

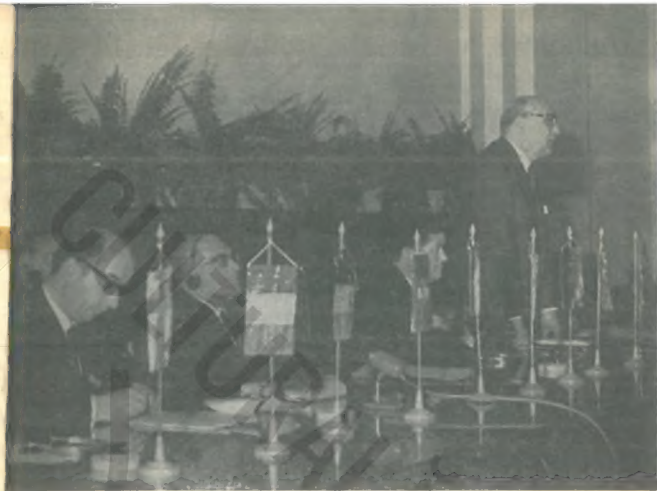
O literatură pentru toți

De câteva decenii are loc în producția noastră literară, ceea ce economiștii numesc o distorsiune: publicul nu mai urmărește evoluția creatorilor noștri, fie că sînt artiști sau scriitori. Dacă ar fi să ne luăm după aparențe, ceea ce ar trebui să determine atitudinea creatorilor noștri este extraordinara lărgire a publicului cărui i se adresează.

DIFFUZAREA TIPĂRITURILOR

Secolul al XIX-lea a realizat pentru prima dată democratizarea culturii: romanul și istoria au fost marile beneficiari. Istoria Consulatului și a Imperiului de Thiers a depășit 150.000 de exemplare; *Viata lui Iisus* de Renan a atins o sută de mii; sînt « best-sellers », la fel ca romanele lui Victor Hugo și Eugène Sue, ale lui Balzac și Jules Verne, care au apărut în foileton în ziare. Romanul, istoria romanțată, urmate în secolul al XX-lea de biografie, devin « produse de consum social ». În pînă, cu un tiraj de 1.200.000 de exemplare sau al lui *Le maître de Forges*, însă nu se poate nega că eroii lui Balzac și ai lui Tolstoi au devenit pentru mii de cititori și, uneori, pentru milioane, tovarăși de viață, în timp ce poeme și romane ca *Les chatiments* sau *Rougon-Macquart* îi îndemna cu tărie să participe la luptele timpului lor. În secolul al XX-lea, după cum prevăzuse Goethe, literatura devine mondială. Toate operele importante găsesc pretutindeni cititori: citim Faulkner și Graham Greene, Pasternak și Nabokov, Durrell și Kazantzakis după cum se citește Malraux, Sartre, Camus sau Teilhard de Chardin, la New York, la Cairo și, de cîteva timp, la

Deschiderea festivă a Colocviului: vorbește Jaroslaw Iwaszkiewicz. Primul din stînga, Pierre de Boisdeffre



Moscova. Noi circuite apar datorită « Clubului cărți » sau « Cărtii de buzunar ». Se « lansează » scriitori cu metodele publicității industriale, se creează « condiții » pentru cititori. Înainte de a fi romancieră Françoise Sagan este un mit, ca Brigitte Bardot. De la trei sute de cititori (în douăzeci de ani) al volumului *Les nourritures terrestres* pînă la 200.000 de cumpărători ai *Simfoniei pastorale* (a doua zi după filmul lui Jean Delannoy), se trece astfel de la circuitul creatorilor la acela al « consumului de masă ». Nicl unui din romanele lui Mauriac, în culmea gloriei, nu atinge o sută de mii de exemplare în « circuitul literar »; cele mai multe au depășit această cifră intrînd în ediția « Cărtii de buzunar ». Succesul unor colecții ca *Ides* sau *10/18* dovedește că opere dificile — semnate de Einstein, Lévi-Strauss sau Raymond Aron — pot găsi un public dincolo de cercul specialiștilor sau al studenților.

MIJLOACE AUDIO-VIZUALE

Ultima etapă este atît de însemnată, atît de decisivă, încît inaugurează poate o eră nouă: aparține mijloacelor audio-vizuale care difuzează informații și cunoștințe — în cîrind împlineste o jumătate de secol — fără a mai folosi canalul tipăriturii. 150 (și în cîrind 200) de milicane de aparate de televiziune, 450 (și în cîrind 600) milioane de aparate de radio sînt folosite de pe acum, de mai mult de cvasi-totalitatea popoarelor dezvoltate, și vor fi folosite mine de trei (sau șase) miliarde de oameni, acolo unde cartea nu este cîrind de cîteva miliarde: iată pentru ce această etapă esențială, această « mutație », merită să fie comparată cu a marilor descoperiri. În ultimii ani, s-a constituit o rețea mondială de telecomunicații, căreia i s-a conectat în vara anului 1962, o legătură intercontinentală între Franța

și America de Nord, mai întâi, apoi în 1964 cu Asia. În ambele cazuri, a trebuit să se găsească un satelit deservit de docil prin care să treacă «vederea reciprocă» de la Paris, de la New York sau Tokio. Teslar 1, Relay 1, și pe urmă Teslar 2 au devenit aceste locuri, în același timp, la egală distanță și simbolice. Retransmisia televizată, prin satelit, a Jocurilor Olimpice de la Tokio în toamna anului 1964 a constituit punctul culminant al unei apropieri semnificative a popoarelor și limbilor.

Vom ajunge într-o zi la «sintetizarea» directă a creierilor cu ajutorul forțelor încă misterioase ale telepatiei așa cum prezicea — acum douăzeci de ani — Teilhard de Chardin? Cel puțin se poate pune problema, pentru că sintem pe cale de a face din «noosfera» lui, o realitate.

Activi sau pasivi, fițiți sau în mișcare, sateliții de comunicație clădesc chiar de pe acum în jurul planetei noastre o gigantică rețea care deslășește spațiul și timpul. O piață comună a spațiului este pe cale să se constituie sub ochii noștri.

Legături directe se stabilesc între continente, oameni, națiuni ce se ignorau și care sînt — ca să spun astfel — obligate să se vadă, adică să se recunoască. Ceea ce sublinia și generalul de Gaulle, la 20 octombrie 1962, cu prilejul inaugurării stațiunii de telecomunicații spațiale de la Pleumeur-Bodou, declarînd: «Va sosi ziua cînd nu va mai fi posibil să ne imaginăm războiul, cînd toți oamenii, indiferent unde se vor afla, vor fi în contact direct unul cu altul». Cine și-ar fi putut închipui acum 25 de ani, că cetățenii Franței și ai Germaniei vor vedea pe ecranele lor de televiziune imaginile aceleiași acțiuni, luminoase de un comentariu scris împreună și difuzat cu același text, de o parte și de alta a Rîului?

Descoperirile tehnice care sînt pe cale de a remodela pămîntul nostru ar trebui să permită elaborarea constituțiilor unui nou *umanism*, în care valorile să fie binele comun al umanității și să poată fi învătate pretutindeni și descoperite de toți.

De la invenția lui Gutenberg, civilizația și cultura se transmiteau aproape exclusiv prin carte. Astăzi, imaginea și sunetul impun o nouă formă universală de cultură: civilizația audio-vizuală, care reia legătura cu antica putere a cuvîntului. Căci undele nu suprimă distanțele numai geografice, ci și asemenea social și psihologic. Datorită lor, nu numai gazetarul, dar și omul de stat, profesorul, tehnicianul, artistul și chiar savantul dispun de un public nelimitat. Oratorul are siguranța că va fi înțeles. Cîntărețul n-are nevoie să-și forțeze vocea pentru a fi ascultat. În domeniul muzical, *stereofonia* aduce o perfecție de care auditorul concertelor nu beneficiază totdeauna.

Puterea radio-ului a fost dovedită prin succesul (aproape neliniștor) a unor emisiuni ca *Platformă 70* de Jean Nocher, *Războiul lumilor* de Orson Welles, care au răvășit în sensul cel mai literal al cuvîntului, mii și mii de auditori.

În timpul războiului, s-au văzut popoare întregi reunite într-o gigantică «Landesgemeinde», în timp ce poezia cea mai hermetică, cea mai onirică găsea în toată Europa ocupată, datorită «mesajelor personale» venite de la Londra, un auditoriu excepțional de atent.

Radiodifuziunea și televiziunea au deschis noi capitole în istoria artei și a literaturii. Ele nu sînt numai un vehicul care permite bolnavului, sau unor auditori în vîrstă sau care n-au posibilitatea să se deplaseze, de a auzi și privi un spectacol pe care nu l-ar fi auzit sau nu l-ar fi văzut niciodată dacă n-ar fi fost inventat radio-ul sau micul ecran. Ele stîrnesc creația. Un poet ca Paul Eluard, mai întîi refractar la expresia radiofonică, pe urmă hotărîndu-se să parcurgă cu auditorii Radiodifuziunii franceze «cărrile și drumurile poeziei» a știut să transmită tuturor celor ce-l ascultau, sentimentul că poezia este contagioasă, că face parte din viața noastră.

Există însă între radio și televiziune o deosebire esențială: radioul atinge un public, pe cînd televiziunea creează un public. Căci televiziunea exercită asupra spectatorilor o putere care merge uneori pînă la hipnoză. Ea a dezmîntat ceea ce se numește «legea acumulării mediilor», lege după care genurile culturale nu și-ar sustrage publicul unul altuia: căci televiziunea concurează direct cinematograful, teatrul și radioul.

CRIZA LITERATURII

Extinderea prodigioasă a publicului literar ar fi trebuit să determine un formidabil avînt al creației. Însă nu s-a întîmplat deloc astfel. De ce? *Literatura noastră are un vîlător.*

Mai întîi, trebuie să ne amintim: pînă la romantism, litereturile nu figurau de loc în primul rînd al activităților umane. Fișete, a scrie era o activitate onorabilă, însă secundară. Molière, La Rochefoucault, Vauvenargues erau militari, Retz era prelat, Racine istoriograf al regelui, Molière, comedianul Majestății Sale, Bossuet și Fénelon episcopi, La Bruyère învățător, Saint-Simon duce și membru al Camerei Părilor, Voltaire nobil al Curții, Jean Jacques, educator și muzician, Chateaubriand, ambasador, doamna de Staël era... doamna de Staël. Cariera lor, ambiția lor nu era în primul rînd literară: litereturile erau unul din mijloacele lor, nu singurul. Dacă n-ar fi fost decît oameni de litere, ca Boileau sau La Fontaine, nu și-ar fi făcut de loc iluzii despre puterea lor. A scrie însemna a parafraza — mai mult sau mai puțin modest — opera Creatorului: nu însemna a rivaliza cu ea. Poeți și dramaturgi brodaș pe marginea unei istorii pe care alții o scriseseră.

Totul se schimbă odată cu romantismul. «Numai datorită cărților tale să fiu mîndru». Scriitorul ia în serios învășătura: «Ceea ce alții au cucerit prin sabie, el o va face prin pînă». Face parte din parlament, șade acolo «la platon», ca Lamartine. Curînd iață-l devenind prezicator, înțelept și preot. Încă o ultimă zîcnire a aripilor și se înalță în rîndul zeilor.

«Literatura a primit moștenirea religiei» (J. Rivière). Ea încetează de a mai fi o pictură — și un subprodus — al realității, pentru a încerca să atîngă prin propriile sale mijloace Absolutul. De la gloriificarea laică a bătrînului Hugo pînă la pontificatul literar al unui Sartre sau Breton, trecînd prin exilul lui Rimbaud, prin austerul principat al lui Mallarmé, se realizează emanciparea unei arte devenită obiect și propriul său țel.

«Dar cine vrea să facă pe îngerul, face pe bestia». De abia devenise însă Dumnezeu și scriitorul francez începea să se înjoacă. Baudelaire își vinde mobilele pentru a înmormînta Absolutul. De la gloriificarea laică a bătrînului Hugo pînă la pontificatul literar al unui Sartre sau Breton, trecînd prin exilul lui Rimbaud, prin austerul principat al lui Mallarmé, se realizează emanciparea unei arte devenită obiect și propriul său țel.

Scriitorul francez, precum se vede în timpul nostru, explorează universul greșeli, al nefîrșei și al morții, căutîndu-și drumul pe dibute, în lumina neagră de la Hiroșima, trecînd de la o literatură de atitudine și uneori de apoteză, la experiența indoliilor, a tăcerii sau a refuzului.

Tot secolul al XIX-lea — ca și femeia în secolul al XX-lea — clătigă iucînd pe cele două tablouri: a scrie era — în același timp — un «serviciu divin», cu ceremonial, cu preoții, cu tainele lui bisericestii — și o carieră, căreia puteai să duci ca atele — mai bine decît atele — la putere și glorie. Poezii — Goethe și Hugo — în timpul lor de fîldeș, înconjură de nimb, erau alchimisti Cuvîntului. Coborînd în din cer, puteai să fie minștri sau membri ai Camerei Părilor în Franța — fără

ca nimeni să se mire. Această izbîndă pămîntească, care-l făcea să viseze pe Balzac și Stendhal, care așeza pe Tolstoi sau chiar pe Barrès deasupra contemporanilor — dovedește concludent că arta și literate făceau parte din activitățile umane onorabile și profitabile.

Firește, a scrie era o activitate solitară, personală și inalienabilă, însă de asemenea o *carieră* cu bunete și relele ei, cu recompensele și decepțiile ei. O carieră ce putea să ducă, la fel ca și altele, la putere și glorie.

Firește, reușita unei cariere literare n-a ferit niciodată pe beneficiarul ei de judecata posterității — după cum nici gloria unui Ludovic al XIV-lea sau a unui Napoleon nu i-a pus la adăpost de încercările scartei. Însă această izbîndă înseamnă că scriitorul nu este în mod necesar un *izolat*, că are dreptul (și uneori datorita) de a acționa asupra secolului său și de a fi recunoscut de acesta ca martor, și uneori ca ghid al lui.

Dar, deși mijloacele audio-vizuale dau scriitorului un public pe care nu-l spera, paradoxal, scriitorul nu mai aspiră la glorie și mai puțin încă la putere.

Pentru un Sartre, pentru un Michaux, refuzul onorurilor înțetează de a mai fi semnul unei modestii reale sau a unei minciime calculate. El corespunde fugii din fața lumii reale, din fața responsabilităților și obligațiilor ei, fugă căreia ar fi interesant să i se facă psihanaliza. Creatorul înțetează de a mai fi arhitectul ideilor și formelor pentru a se face gargarul unei realități pe care o socotește mincinoasă. Într-o societate lovită de *păcatul originar* de o *exista*, nimeni, și mai ales el, n-ar ști să afirme că este nevinovat, pe scurt, scriitorul n-ar avea altă misiune decît să instruiască veșnic procesul creației.

INFLAȚIE ȘI METAMORFOZĂ A ROMANULUI

Despre acest « proces », romanul ne oferă astăzi un exemplu concludent. În secolul al XIX-lea, ce este un roman?

În esență, o mașină de citit, un produs de consum ca țigara aromată. Iată de ce trebuie să se ferești de a confunda la început romanul și literatura; nu virtuțile literare, ci caracterul de divertisment face ca romanierii să aibă un public vast. Albert Thibaudet afirma chiar că citirea romanelor era, la fel ca folosirea tutunului, singurul viciu nou pe care umanitatea l-a adoptat de la antichitate încoace. Astăzi, acest « viciu » nepedepărit, lectură, pălește față de folosirea abuzivă a cinematografului, a automobilului sau a televiziunii. Marele secol al romanului este al XIX-lea, care începe de la debuturile lui Stendhal, Dickens și Balzac pînă la triumful lui Zola, Tolstoi și Maupassant. Nici un romanier de astăzi — fie el Sartre sau François Sagan — nu dispune de o situație materială comparabilă cu aceea a celor mai fericiți dintre marii lor predecesori: Dumas-tatăl, Jules Verne sau Zola.

Firește, cel puțin teoretic, premiile literare ar trebui să acorde șanse tinereilor romanierilor talentați. Însă devalorizarea lor este notorie. Chiar premiul Goncourt n-a fost atribuit lui Jules Renard, Romain Rolland, Gide, Mauriac, Giono, Montherlant, Saint-Exupéry, Bernanos, Sartre, Camus... Dacă din întîmplare încununază un scriitor foarte meritoriu, n-o face nici la prima, nici măcar la cea mai bună carte a lui; nu pentru *La castelul Argol* (1937), ci pentru *Tărîmul Syrtelor* (1953), nu pentru *Invitată* (1943) ci pentru *Mandorlină* (1954), nu pentru *Educația europeană* (1945) ci pentru *Rădăcinile cerului* (1956), nu pentru *Caraghios joc* (1945) ci pentru *Legea* (1957) — au obținut premiul Goncourt Julien Gracq, Simone de Beauvoir, Romain Gary și Roger Vaillant. Se pare că nu s-a găsit pînă acum alt remediu pentru greșelile făcute la atribuirea premiilor decît... înmulțirea lor, ca și cum s-ar fi

socotit că astfel ar fi depreciate automat. La fel, tradiționalul sezon din decembrie pentru decernarea premiilor s-a dublat.

Supralicității juriilor l-a urmat aceea a editorilor, pentru a-i atrage pe tinerii autori. Statul, radio-ul și televiziunea, editorii, municipalitățile, grupările de orice natură, societățile de asigurări și firmele industriale — acești noi mecenați care îl înlocuiesc pe cel de altădată — rivalizează în fantezie pentru a încuraja talentele.

Pentru « marii » premii, alte cincizeci, a căror faimă nu este neglijabilă; trăsau patru sute în preajma Parisului sau în provincie; cinci pînă la șase mii, spun statisticile — pentru toate țările de limbă franceză, adică de trei ori mai mult decît romanierii de profesie... Atunci cum să nu te miri de *inflația romanului* care a devenit, prin intervenția premiilor, o enormă loterie, deschisă tuturor, fără a se pune condiții de vîrstă, de stil, uneori nici chiar de talent? Pensionarii și industriașii, bătrîni și adolescenți, redactează în grabă, în trei săptămîni, lucrarea lor plicticoasă care le va permite să cumpere biletele de intrare la bilicul reputației... Cum ar rezista editorii, obsedați de teama de nu fi « în cursă », să nu stimuleze această mișcare? Pentru el nu se mai pune problema de a primi pe scriitorul viitorului, pe acei care peste douăzeci de ani, va aduce editurii numere — și cîștigă cîteva destule bilete pentru că — fiind în joc legea marilor numere — măiestria (mai curînd se tem de ele), ci îndrăzneala și originalitatea. « Ne aduceți ceva nou? » este singura întrebare pe care o pun scriitorilor. Cît despre autori, ei așteaptă premiile *ca și cum li-ar cuneii*, pentru ca să li se facă dreptate — pe cînd experiența dovedește că cei mai mari scriitori și-au creat operele fără să se gîndească la premiul și că noi uităm repede pe laureații din decembrie, pentru a nu mai pomeni de loc de cei din mai.

« Premiile sînt o loterie, editorul nu se mai mulțumește să ia bilete, înțetul cu înțetul îl se pune în situația ca totul cel mare trebuie uneori să-i revină. Între ceea ce norocul reprezintă ca neașteptate facilități bănești și înțeata, greoaia coacere a unei politici literare, disproporția este atât de mare încît se poate închipui cum se cultură imaginațiile »¹.

Premiile accelerează inflația într-un domeniu unde literatura este mai ales vulnerabilă: romanul a devenit astăzi singurul gen literar demn de sufragiile juriilor, ca oda în secolul al XVII-lea și tragedia în secolul al XVIII-lea.

DEZORIENTAREA TOTALĂ A PUBLICULUI

Cît despre public, niciodată n-a pîrîut atât de dezorientat, niciodată căutările literare și « succesele » care i s-au impus n-au fost atât de departe de gusturile, de preocupările lui, atît de departe de *uman*. Pentru un Troyat, un Julien Gracq, un Bazin, un Pierre Boule, un Le Clézio — o mulțime de romanierii salonați în schimb, care se bucură de favoarea juriilor și a căror stimă și reputație confecționate de critici sînt invers proporționale cu audiența pe care o au la cititori. Neîncrezător din cauza premiilor literare care-i impun scriitorii pe care nu-i iubește — omul anilor 1960 îndrăgește în primul rînd automobilul și răgăzurile sale sînt de tip audio-vizual. Fascinația televiziunii este atît de mare, încît literatura « vizuală » se impune tot mai mult publicului — și autorilor.

Publicul cultivat lasă pe seama « Cluburilor cărții » grija de a-i îndruma pe cititori. Marele public urmărește selecția « Cărții de buzunar ».

¹ F. Nourissier, *Le monde du livre*, — În *Ecrivains d'aujourd'hui* (ed. Grasset).

Dacă romanul este un obiect de consum, el are de asemenea și un alt rol: trebuie, dincolo de utilitatea imediată, să contribuie la promovarea valorilor pe care le întruchipează în eroi și situații pilduitoare.

Această promovare n-a fost niciodată mai necesară, nici mai grea ca astăzi. Necesară, pentru că toate valorile noastre sînt nesigure și trebuie reînvenite. Grea, pentru că un scriitor care și-ar angaja opera pe un asemenea drum (care s-ar angaja el însuși cu totul) cu aceeași integritate, același dispreț pentru bani, pentru publicitate, pentru onoruri, refuzînd concesile, cum au făcut Claudel și tinărul Peguy, sau André Suarez și Roger Martin du Gard, Faulkner sau Pasternak — ar avea cele mai mari șanse să cunoască — la fel ca și Claudel, ca Suarez, singurătatea și poate, de asemenea, mizeria.

Însă cîți ar avea acest curaj? Cîți ar ști să reziste «ridiculelor îndemnuri ale premilor»? Căci tristul adevăr este că «de cîțiva ani, literatura este victima unei formidabile manevre de intimidare din partea ne-literarului, și a ne-literarului cel mai agresiv». Și Julien Gracq delimita astfel zonele spectrului *infra-literar*: «roșu pentru publicul care vinde, al soldurilor, al congreselor, al vernisajelor, al expozițiilor, al «întîlnirilor», al autografulor și al altor «manifestări literare»; — galben pentru publicul «regestelor» și al «digestelor»; — verde pentru publicul magazinelor ilustrate și al ziarelor duminicale, literatură atrăgătoare cu fard și ghicitori, în «comisuri»; — albastru pentru acela al cinematografului; în sfîrșit, violet — trompeta cea mai importantă, plină de zgomote strani, de tăceri străbătute de oamenii și de ingeri, — pentru acela al radio-ului, unde mugetul literaturii moare pe țărmlul infinitului!» Ura televiziunii, însă conchidea: «Ce mesaj poate transmite un scriitor cuiva care nu-l cîștește; nu-l citește, și pînă la urmă nu-l mai înțelege — ca și cum ar răbate din fundul unei picle dese și înfome — decît un soi de chemare monotonă ca a unei trompete: silabele numelui său — însă silabe articulate pe două sau trei note familiare — după care este recunoscut cu subtilitate și care fac să-și culească urechile ca la vacarmul pompierilor».

Fără îndoială, dezgustul față de literatura «convențională» și are originea în tragediile acestei jumătăți de secol. Războiul din 1939—1945 a lăsat urme crude: Europa a fost «înferată» pe trupul ei, iar spiritul său a primit un avertisment de neșters. Bomba de la Hiroșima — explodînd după deschiderea ușărilor de concentrare — a avut efectul unei sinistre prezivii. O umanitate descumpănită suferă astăzi din cauza nestatorniciei lumii și acest sentiment inspiră zeci de romane — *Le dernier des Justes* este o dovadă concludentă — și filme (*Hiroșima, mon amour*, este poate cel mai emoționant). Scriitorii și-au pierdut credința; lumea a încetat să li se pară necesară. «Absurdul» a devenit pentru ei un adevăr evident, la fel de indiscutabil, așa cum putea să fie ieri existența lui Dumnezeu. Și refuzul formelor tradiționale ale artei merge la ei mină în mîna cu punerea în discuție a «realității lumii sensibile».

Ieri încă, romancierii nu se îndoiau de măreția vocației lor: era de ajuns să asculte pe Balzac, Tolstoi sau Zola pentru a măsura mîndria, ambiția, demnitatea artei lor. Demiurghi cărora nimic nu le era interzis, ei se afirmau ca rivali ai lui Dumnezeu, re-creatori ai lumii. «Arheolog al mobilierului social», a nomenclator al profesunilor, înregistrator al Răului și al Binelui, Balzac nu se mulțumea să fie grefierul organismului social, el înțelegea «să mediteze asupra principiilor naturale și să observe în ce măsură Societățile se îndepărtează de regula eternă a adevărului, a frumuseții». În ciuda «necazurilor», a «viurilor» și «îndoielilor» sale, Flaubert muncea cu o «iubire frenetică» și afirma că atunci cînd scrie este

sigur că se află «pe calea Dreptății, că realizează Binele». Însă oare existența «noului roman» dovedește cu tărie că s-a încetat să se creeze, cît puțin în avangarda literaturii, într-un gen care mai era socotit «forma importantă, serioasă, pasionată, vivace a istoriei literare», cum afirmau frații Goncourt, pe vremea lui Germinie Lacerteux?

ÎNCOTRO SE ÎNDEAPTĂ POEZIA?

S-ar putea face aceleași observații despre teatru. Din lipsă de timp, să ne limităm la poezie. După cum constata cu melancolie Max-Pol Fouchet «poezii nu mai sînt citite decît de către poeți». Fie că mai cultivă grădina japoneză a poeziei întime, fie că explorează speranțele abstracției — totdeauna o fac pentru că disprețuiesc, conștient sau nu, speranțele și grilele oamenilor. De ce nu se gîndesc să urmeze exemplul pe care îl dau tinerii poeți franțuși ai literaturii poloneze sau sovietice, care nuse tem să se afirme — deoarece sînt poeți — ca îndrumători spirituali ai celor ce-i citesc, ca «depozitari ai adevărului», pentru a relua mîndra declarație a lui Eugen Evtușenko.

Aragón, Eluard au fost dintre acești îndrumători pe vremea acum îndepărtată a anilor patruzeci, cînd au făcut să se audă contrapunctul sfîșietor al iurării și al rușinii, al măruntelor fericiri înăbușite de sunetele marilor eroi ale istoriei.

Vreți să arătam în cifre simptomele acestui rău? «În 1809, în numai cincisprezece zile, la Londra, se vind unsprezece mii de exemplare din primul cînt al lui Childe Harold. Victor Hugo morie, în 1885, lăsînd în depozit la banca Credit Lyonnais, cinci milioane de franci. Însă astăzi, volumul de poeme *Băltoace de sticlă* de Reverdy (1929) poartă indicația: a doua ediție; *Prietenii necunoscuți* de Supervielle (1934): a treia ediție. *Culegere de poezii* de Eluard (1946): a douăzeci și doua ediție. Alături, *Pămîntul oamenilor* a atins 130.000 de exemplare, iar *Micul timp* mai mult de 500.000; *Primul la coardă* depășește milionul». Și Franța nu constituie un caz special.

De aici, observația lui Jean Cocteau: «Poezii devin din nou ceea ce n-au încetat niciodată să fie: mandarinii, gheteuți una lingă alții, care-și încredințează secretele la ureche. Însă niciodată fără-îndoială, n-au fost atîtia care să scrie asemenea lucruri pe care nimeni nu le citește.» Urmează oare că arta poetică a devenit în adevăr «ceast mister accesibil numai unor individualități rare» despre care vorbea Mallarmé în articolul său din 1862? («O, poezi, ați fost totdeauna mîndri; fiți mai multe: deveniți disprețuitori»).

Editorii nu sînt vinovați: nici directorii de reviste care se încapățînează de a face poezia «mai mult loc decît ar dori cititorii lor»; nici chiar ziarele și mai puțin încă librării; nici radio-ul devenit refugiu poezilor, nici discurile (care servesc de asemenea pe poeți). Atunci să fie vinovați chiar poeții? Este acuzat cu ușurință ermetismul lor. Georges Mounin face în această privință o observație foarte judicioasă: «În timpul Rezistenței, s-a citit mult poeme, care nu erau mai farte decît cele disprețuite înainte de 1939; scrise în aceeași limbă, de altfel, și de către aceiași autori. Atunci însă spuneau ceva și cititorii lor le acceptau, descifrau tehnicile aluzive care dădeau un destin versurilor impenetrabile.»

Totuși în domeniul poetic, mai mult încă decît în proză, asistăm la o evoluție purificatoare, de nestăvilit. Dacă e mai puțin frumos cîntecul, mai lîmpe este limbajul: poezii noștri l-au curățat de zgură, de cuvintele în utile, de figurile de stil, de expresiile prolixie și emfatice.

¹ În sensul în care se vorbește de arme convenționale.

«Prinde elocință și sucește-l gîtul...»

Din cauză că am respectat învățatură verlainiană, n-am redus oare la tăcere ceea ce are poezia mai prețios: cîntecul său? «Atunci se putea dori, însă acum este interzis să vorbești cu poziune despre gingășia, feminitatea sau zburdinicia poeziei» — nota Jean Paulhan (în *Florie din Torbes*), «Cine vrea să caracterizeze scriitorii din ultimii o sută de ani... prin ceea ce n-au încetat să ceară cu stăruință îi găsim mai întii unanimi în a refuza un lucru: «bătrînică poetică» a lui Rimbaud; «elocință» lui Verlaine; «retorica» lui Victor Hugo. Am avut multe dificultăți — afirmă Whitman — pînă am alungat din *FIECARE DE ÎARBA* toate influențele tratatelor de poezie, însă pînă la urmă am izbutit». Și Laforgue: *Cultura binecuvîntată a viitorului este «descultura»*.

Autorul *Tînguiriilor* nu credea să se fi exprimat atît de bine. Însă negarea culturii poate fi o înfruntare ca la suprarealiști (o înfruntare care poate fi creatoare: exemplul lui Breton, Aragon, să mărturie) — sau refuzul steril al «oricărei forme moștenite oricare ar fi» (ca la *letriști*: nu ajunsesem încă atunci la *contra-literatură*, ci pur și simplu la *non-artă*).

Multiplesc lui Dumnezeu, elocința are o viață viguroasă. Pichette din *Apoeme*, ca și Glissant din *Indile*, și chiar Bonnefoy, fără să mai pomenim de poezii de peste ocean, al căror cînt, ieri plin de revoltă, însoțește firesc deșteptarea conștiinței tinerilor nașliuni africane și arabe, ne demonstrează această într-un mod la fel de netăgăduit ca și marile poeme ale lui Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve sau René Char. *Cuvînt, furtună, ghioză și sînge vor sfîrși oare prin a forma această clicheră comună — pe care o vestea René Char?*

Comparînd cu unele texte recente, poemele lui Hugo, Baudelaire sau Apollinaire — mulți naivi, și noi facem parte dintre ei, regretă această lăntă slăvire a Neantului la care te face să te gîndești adeseori «progresul» poeziei noastre. Altfelund, în mod pregnant, citate poetice ale celui mai prozaic Hugo («*E noapte, Coliba-i sărmană, ferecată*») cu ale celui mai ezoteric Bonnefoy («*Imperfecție este culmea*») — un critic contemporan¹ se felicita constatănd că «ceea ce are înțeles imediat de contemporanii lui Hugo» a făcut loc în timpul lui Saint-John Perse «unei ansamblu de elemente, pe care nici poetul, nici cititorii lui nu le mai pot înțelege în același fel».

Chiar de-ar trebui să ne desolidarizăm de generația noastră nu putem împărtăși acest entuziasm. Nu vom dansa dansul lui Scalp în fața acestui stil simbolic unde *Cuvîntul uman — Onoarea oamenilor, sfîntul Limbaj* — agonizează asasinat de preoții lui. Pentru noi, nimic n-ar trebui să separe Actul poetic de suflul spiritual — *Anima* — care dă ființelor și lucrurilor existența lor contopindu-le în spirit și adevăr.

Cuvîntul își are originea în ființă și o conduce sau ne înseamnă nimic. Să fi ajuns, în istoria literelor noastre, la momentul prezis de Hegel încă de un secol și jumătate «cînd arta nu ne mai satisface»? Dorința de a cunoaște, îmbătarea pe care o dă puterea, confortul vieții moderne ar putea ucide în noi bucuria de a simți, de a comunica, de a iubi.

PENTRU A CONCHIDE

Scriitorii dispun astăzi, datorită mijloacelor audio-vizuale, de o masă, în fiecare zi mai mare, de auditorii, dintre care mulți pînă acum nu participau în nici un fel la valorile culturale ale civilizației noastre. Pentru omul secolului al XX-lea, orizon-

turile lumii se reflectă, în fiecare seară, pe micul ecran, expunîndu-i toate problemele. Aceste probleme nu sînt astfel soluționate, însă încep a fi supuse judecării tuturor: acesta-i democrația. În sfîrșit *l'uomo qualunque* dispune acum — datorită radio-ului, televiziunii, filmului, reproducătorilor mecanice — de un «muzeu imaginar» care ieri i-ar fi făcut să vizeze pe Goethe sau Delacroix.

Dacă ar fi să gînim seama de aceste fapte, s-ar părea că singura grijă a creatorilor trebuie să fie de a răspunde aspirațiilor și nevoilor unui public la care predecesorii lor n-ar fi sperat niciodată. Pentru prima oară în istoria umanității, în ansamblul ei, devine capabilă (cel puțin virtual) să primească operele spiritului. Dar ce paradox! Chiar acum însă creatorii — oricare ar fi arta lor — se închid într-un limbaj care nu mai este un mijloc de comunicare. Literale și artele încetează, în ansamblul lor, de a fi suportul unui umanism. Creatorii nu refuză numai formele actuale (insuficiente, însă perfectibile) ale civilizației noastre, ci și condiția umană însăși.

Altădată, a scrie, a picta sau a compune însemna a participa la opera Creatorului. De la romantism, arta a cules chiar «moștenirea religiei». Artă era un «sacerdoșiu» și o carieră care putea să ducă la glorie și chiar la dobîndirea puterii. Reușita unui Goethe sau a unui Hugo dovedea că artistul nu era un izolat: el avea dreptul să fie martorul secolului său — și să vorbească în numele oamenilor.

Odăta cu suprarealismul, totul s-a schimbat. Artistul nu mai este heraldul Creației; nou Orfeu, el coboară în fiecare zi în infernul neînțeles; nou Sisif, rostogolește fără încetare piatra Absurdului. Muzician, nu-i mai farmecă pe contemporani. Pictor, nu mai descrie lumea. Nu mai îndrăznește nici măcar să redea chipul uman. Romancier, sovine să dea un nume, trăsături caracteristice, pasiuni, personalități sale. Dramaturg, Bulevardul sau Tragedia îi propoartă degeț. Poet, nu mai cîntă tranșafirul sau dragostea. Ceea ce se așteaptă de la el — așa crede — este spectacolul «alienării» fundamentale a creațiilor, parodia, proclama sau clownescă a vieții, autodof-ul limbajului. «Orice operă este străină, orice cuvînt absent». Totdeauna mai departe de real. Literatura se afundă, de la Kafka, tot mai mult, în propria ei distrugere...

Despre acest refuz sistematic și conștient al condiției umane, Sartre (după *Căline în Voyage au bout de la nuit*) dădea odinioară exemplul cel mai concludent. Însă dacă metafizica lui era revoluționară, nu sovia el puțin să ne angajeze, pe riscul dar și spre onoarea lui, în luptele politice. Dar este o discrepanță între această negație în stil mare și «existențialismul» vulgarizat, care răbînuiește din atîtea filme, din atîtea romane ce n-au reușit din el decât absurditatea existenței, singurătatea ființei și neantul de prețuindeni.

Cît despre mine, continui să cred în viitorul unei literaturi — și a unei arte — care îndrăznește să se adreseze tuturor oamenilor. Îmi amintesc de acei muncitori care, în metroul din Moscova, citeau *Anna Karenina* sau *Mizerabili*. În timp ce la noi, se vîd tineri fandoși citind feto-romane sau benzi desenate. Un nou Zola, un nou Balzac se vor ivi miine și ne vor scrie despre problemele timpului nostru; și sînt sigur că vor face repede să se uite ultimul «gadget» la modă unde se vîd personaje, de altfel inexistente, jucînd într-un tunel întunecos o partidă de șah a cărei soluție cititorii n-o vor cunoaște niciodată.

¹ Alain Bosquet, *In Verbe et Vertige* (ed. Hachette, 1963).

COMES

VARȘOVIA 1966

JAN BLONSKI

Universalismul culturii și literaturile naționale

Din marea tagmă a scriitorilor, criticul este tocmai cel care depășește cu mai multă ușurință limitele propriilor sale literaturi, pentru a călca domenii necunoscute. Așa socotește el să ajute la apariția acelei Cărți perfecte, ținută a viselor sale, față de care operele existente nu reprezintă decât o prevestire și un simbol. Păzitor și preot — de altfel adesea rebel și profanator — al marii Bibliotecii, pe care nu încetează s-o îmbogățescă și s-o proslăvească, el nu concepe literatura decât în ansamblul ei, decât ca un ansamblu. Va privi deci cu multă neîncredere barierele de tot felul pe care s-ar părea că le acceptă sau că le suportă mai ușor postul închis în propria sa limbă ori romancierul, în genere prizonier pe viață al propriei sale viziuni despre lume — viziune formată de cele mai multe ori în tinerețe și purtând firește pecetea unei experiențe individuale. Bibliopolis prevestește așadar o vitoare Kosmopolis. Cât despre critic, el simte cu maximum de intensitate atât ispița unității tuturor literaturilor, cât și o anumită neliniște în fața scăturirii și uniformizării spirituale ce ar putea rezulta — ca efect îndepărtat, bineînțeles — din realizarea acestei unități.

Apropierea între literaturi, pe care criticul o observă zilnic și la care el însuși contribuie neîncetat țesând între opere îndepărtate legături din ce în ce mai strânse, îi apare ca un fenomen calitativ deosebit de unitatea primitivă care a dat naștere literaturii continentului european. Dacă literaturile naționale nu-i mai apar astăzi ca niște insule izolate, risipite pe oceanul nepăsării actuale, asta nu înseamnă că ele au fost din totdeauna independente: aspirația la unitate aparține, desigur, epocii noastre dar, ceea ce l-a precedat, adică relativa imper-

meabilitatea culturilor naționale, a avut de asemenea, cel puțin în Europa, un început și o evoluție proprie. Sistemul comun de valori care a asigurat unitatea culturală a Evului mediu a găsit în limba latină un instrument privilegiat al înțelgerii reciproce. Renășterea, neîncetată preamărită de noi pentru avântul pe care l-a imprimat artelor naționale, tindea de fapt din toate puterile să mențină unitatea acelei *civitas litterarum* internațională, guvernată de o teologie platoniciană a literaturii menită să realizeze «speciile» frumosului și ale binei — cum se spunea în limbajul vremii — paradigmele estetice și morale fundamentale identice, decarece păstrate pentru veșnicie în Dumnezeu, ele constituiau (dacă se poate vorbi astfel) Dumnezeu însăși. Bineînțeles, desi din ce în ce mai slab, unitatea literaturii europene a supraviețuit mereu într-o oarecare măsură. Prin însăși forța tradiției, un orizont intelectual comun cuprindea neîncetat întregul domeniu al cercetării literare, iar literaturile întrucipind mai pregnant curentele cele mai importante și cele mai rodnice ale epocii preiau, rind pe rind, conducerea acestui cor. Pe scurt, curentul cel mai nou și mai plin de semnificație va deveni o valcare literară centrală, unificând măcar întrucutva mișcările diferitelor idei și forme, servind celorlalte drept model și punct de reper. Astfel, manierismul și tarocul italian, Franța secolului al XVII-lea sau, în sfârșit, romantismul Germaniei și Angliei au jucat fără îndoială un rol de frunte, deși niciodată pe deplin universal. De pildă, influența marelui secol francez, neapărat foarte răspândită și importantă, nu s-a făcut simțită totuși decât rar asupra celorlalte literaturi, în adâncul lor. Într-adevăr, după cel de-al XVII-lea veac, adică după sfârșirea marilor literatură în Europa catolică și o Europă protestantă, o Europă burgheză și una feudală, tendința de disociere a învins nostalgia unității. Succesele și înfrîngerile suferite de comunitățile naționale s-au întipărit în chip atât de caracteristic în civilizația fiecărei țări în parte, încrucișându-se așa de durabil în conștiințele colective, încât literatura devine — cel puțin în ceea ce privește straturile ei profunde — din ce în ce mai închisă. Ea începe să modifice imboldurile venite din afară într-un mod atât de specific, încât anumiți termeni comuni vor fi aplicați, încă din secolul al XVIII-lea, unor fenomene cîteodată foarte diferite: particularitățile iluminismului german, secolul romanticismului în Franța, evoluția proprie și adesea paradoxală a literaturii ruse constituie o serie de exemple, pe cât de grăitoare pe atât de evidente. Însă, pe măsură ce se adânceau deosebirile dintre culturi pînă la disocierea unității spirituale a continentului, eficiența și rapiditatea mijloacelor de schimb și de comunicație creșteau cu mare repeziune, fiind unul din rezultatele înfiorării la care au ajuns tehnica și economia. Acești doi factori, lucrînd împreună, au dus în general, la începutul secolului, la un sincretism literar și cultural, în care fărîmțarea unor scări a valorilor și a unor sisteme de forme coincide cu o extraordinară ușurință de asimilare și o surprinzătoare permeabilitate a civilizațiilor naționale, din ce în ce mai atente la faptele petrecute dincolo de hotarele lor, din ce în ce mai accesibile operelor, modelor și curentelor străine — în special a celor mai facile și mai superficiale, de altfel.

Biblioteca criticului a început așadar să semene cu muzeul imaginar al lui Malraux: ea deveni receptacolul tuturor ideilor literare posibile și imaginabile, avînd drept unic numitor comun capacitatea de comprehensiune și vibrație emoțională a cititorului său a amatorului avizat. Apropierea în spațiu, îi corespundea o apropiere în timp; astăzi asimilăm mai ușor tradițiile vecinilor noștri, toată acesa moștenire literară pe care odinioară n-o puteam înțelege: descoperirea romanticismului german, pe care Franța o face, măcar în parte, datorită suprapresimului, ne-ar putea servi drept pildă. Într-un cuvînt, estetismul colecționarului poate deveni azi ușor un mijloc de evadare, dar în același timp și mai cu seamă un motiv de disperare pentru criticul sau filozoful contemporan.

Trebuie, totuși, să facem o distincție. Într-adevăr, unele dintre aceste literaturi naționale supuse procesului de interpenetrație se puteau dezvolta — într-o mare măsură, dacă nu pe deplin — independent: pentru a exista și a evolua, ele nu aveau aproape deloc nevoie de imbolduri venite din afară. În schimb altele, tot atât de demne de respect și de încercări altminteri, păreau însă mai mult sau mai puțin dependente. Scriitorul francez sau englez care tratează teme, forme, probleme elaborate în Franța ori în Anglia, le socotește în chip spontan — și cu totul inconștient — drept forme și teme universale. Faptul nu se dovedește însă întotdeauna îndreptătit. Această constatare și-a găsit expresia în formula literaturilor muricătoare: formula al cărei înțeles nu este altă decât civilizațiile (respectiv literaturile) sînt menite cîndva să dispară, ci mai degrabă că virtualitățile dezvoltării lor se pot istori odată, lăsîndu-le să se prăbușească în rîndul literaturilor provinciale. Sentimentul decadent al ajunge probabil la paroxisim în concepția lui Sartre atunci cînd susține că literatura europeană a devenit incapabilă să mai genereze o adevărată avangardă: de acum înainte, singura ei resursă ar consta în dorința de a se autodistruge, prin punerea în discuție, din ce în ce mai violent și mai crud, a propriilor sale temelii, al ei propriului său limbaj; o reîmprobare efectivă n-ar mai putea veni decît din partea civilizațiilor tinere și exploatate — cele asiatice și africane, probabil. În schimb, literaturile « dependente », deci cele din majoritatea țărilor Europei centrale și răsăritene, ori din cele două Americi, se desprindeau de comunitatea inițială, neglijînd în mod din ce în ce mai conștient tiparele importate pînă acum de la Londra, Paris sau Madrid: însă această desprindere pregătește, paradoxal, o revenire într-un rol nou incununa de o nouă demnitate. Contradicția aproape seculară a slavofililor și a occidentalizatorilor s-a rezolvat desigur prin izbînda celor dintîi, ceea ce nu înseamnă că ceilalți nu erau absolut necesari literaturii ruse. La fel, literatura americană devine un adevărat tovarăș al celei europene din chiar clipa în care renunță îndeosebi să se mai refere la rădăcinile ei engleze: James și Eliot produc dovadă că evoluția ei n-a urmat întotdeauna aceeași direcție și că în ochii americanilor înșii o anumită alegere și anumite atitudini păreau mai aproape de literatura-mamă — mai savantă și mai universală — decît de aceea care abia începea să se definească. Tensiunea dintre nevoia de autenticitate și aspirația la universal a fost resimțită deosebit de violent în literatura poloneză, care de altfel în multe alte literaturi; ar fi chiar mai corect să spunem că este încă resimțită în chip dramatic. Bineînțeles, universalul nu poate fi atins decît în măsura în care propria noastră experiență dezvăluie o trăsătură generală a condiției umane; iar pe de altă parte, nu vom putea găsi niciodată o soluție multumitoare la întrebările și problemele noastre particulare, dacă această soluție nu va reuși să dobîndească valoare pentru totuși omenii, dacă — la nivelul nostru — nu vom realiza, măcar în parte sau virtual, destinul fiecărei ființe omenești. Tot așa, într-o literatură națională trebuie să realizăm țelurile și datorile oricărei literaturi. Dar, a găsi o formulă este una, iar a distinge în tumultul vieții și în bătălia ideilor comportarea practică cea mai potrivită este altceva. Așa încît acuzațiile de provincialism și de lipsă de autenticitate ar fi de des repetate la adresa literaturii polonoze de proprii ei critici se reduc de fapt la unul și același reproș: în realitate, pușini scriitori nu știut să-l surprindă sensul și să-l depășească totodată. Viata literară a răsunat deci și răsună încă de loviturile îndreptate împotriva snobismului și a lipsei de originalitate națională pe de o parte, iar pe de altă parte de acuzațiile celor care vedeau critica și opinia publică mulțumindu-se cu puțin și aplicînd operelor polonoze bamerii preferențiale și tarifulurile mărfurilor de sold. De ce reamintim faptul? Pentru că se pare că același conflict, greu de înțeles pentru reprezentanții unor literaturi mai bogate și oarecum independente, pîndește într-una multe țări, nu

numai din Europa; el ar putea fi, într-adevăr, considerat drept analog problemei « colonialismului cultural », deși nu identificat cu aceasta. Se poate vorbi despre colonizare atunci cînd, ca urmare a unei stăpîniri străine, vechea cultură a celui supus colonizării s-a destrămat cu totul, deci atunci cînd a avut loc « deculturizarea ». Nu vîd nici un asemenea caz în Europa; literatura țărilor de mai mică importanță a putut totuși face față propriilor ei probleme, fie chiar împrumutînd de la cei mai puternici unele lor și neștiind cum să se facă absolut necesară celorlalte comunități naționale. Nu-l mai puțin adevărat că, pentru a reconstrui o cultură națională pornind de la limba și cultura vechiului colonist, trebuie — după părerea mea — să treci și printr-un conflict în genul celui despre care am vorbit, și asta în condiții mult mai grele decît acelea înțeluite în oricare țară europeană. Oricum, nu putem uita că fenomenul de diferențiere, ba chiar de creație a unor literaturi naționale (sau mai degrabă regionale, cum se poate prezenta cazul în Africa) este departe de a fi încheiat; astfel, unificarea și amestecul culturilor (aceste două procese nu pot fi despărțite decît recurgîndu-se la artificii retorice) coincid cu o tendință mai veche, dar încă vie pe o bună parte a globului.

Atenuarea particularităților naționale și sincretismul crescînd al literaturilor noastre deșteaptă adesea în mintea aceluiași observator reacții contradictorii. În fiecare din noi, iluzii democratice îi răspunde o neliniște, ba chiar adesea un refuz pe care l-am putea califica drept aristocratic măcar în ceea ce privește consecințele sale cele mai îndepărtate. Într-adevăr, sîntem înclinați să credem în mod spontan că există un fel de curs natural al istoriei care — înăluțînd și depășînd treptat deosebiriile sociale, naționale și culturale — micșorează distanța care ne desparte de ceilalți oameni, îngrăduindu-ne în cele din urmă să regăsim în ei și în operele lor esența comună a omenescului. Și atunci, oricît de deosebite, mai cu seamă cea națională, este resimțită ca o lipsă, ca o dificultate, ca o înfrîmțare chiar. Ce bogății am fi dacă am izbuti să deslîșim obstacolele care împiedică comunicarea! I dacă ne-am putea elibera de sistemele de valori, de concepțe, de forme, în care sîntem închiși! I dacă literaturile ar deveni într-adevăr permeabile, iar cuvintele ar însemna, pur și simplu, întotdeauna același lucru! Bineînțeles, deschiderea frontierelor ar produce dezordini provizorii, implicînd nemăsurate greutăți temporare: n-am mai ști și să deslușim în transportul de opere, de forme și de idei o linie conducătoare și vîltoarea ordine a lucrurilor. Însă, oricare ar fi neplăcerile noastre, abolirea barierelor constituie înăsuși condiția formării unui sistem de civilizație unificat, care, la rîndul lui, asigură omului, cel puțin în mare, obiectivitatea cunoașterii. Pe măsură ce dispar contradicțiile care sfîșie comunitatea omenescă, rațiunea se întărește și se manifestă fără întrerupere în istorie, desigur foarte încet dar totuși cu o plenitudine crescîndă. Astfel, tot ce este comun și general absoarbe — măcar parțial, deoarece anumite valori nu pot fi decît eliminate — adevăruri și experiențe temporare, locale și individuale. Dacă, vorbind despre această nobilă certitudine, mi-am îngăduit să folosesc cuvîntul « iluzie », asta nu înseamnă că refuz dintr-un început să-i acord asentimentul meu; voiam doar să subliniez că, în esență, ea constituie un act de încredere, deoarece succesul final al unificării și al « globalizării » umanității nu este de fapt garantat de nimeni și că — cel puțin în ceea ce mă privește — împrăștierea haotică rămine mereu posibilă și actuală.

Scepticii și pesimiștii (evident, cu condiția ca ei să fie niște ființe înțelepte) nu negă absolut deloc faptul că schimbul continuu de valori și de descoperiri — această plată comună a spiritului — stimulează din plin gîndirea și imaginația, ajutîndu-le. Ei reamintesc numai că omul ca atare nu-și poate însuși, nici nu-și poate forma idei generale și valori universale decît în sinul unor comunități relativ modeste, cum ar fi familia, cetatea sau patria — în care el își încearcă, pe măsură ce ajunge la

maturitate, posibilitățile sale morale, artistice, intelectuale. Tot astfel în literatură, unde marile opere se nasc întotdeauna sub ochii unui ciudat *genius loci*; unde un Joyce nu-și va părăsi nicodată orașul său Dublin, iar un Faulkner — comitatul Yoknapatawpha. Dintre polonezi, Gombrowicz ne poate oferi o pildă perfectă: în rebeliune împotriva a tot ce este polonez, în luptă nelincătită cu țara lui natală, el rămâne totuși fascinat de trecutul ei, nobil și sarmatic. Anarhismul său nu amintește oare Polonia celui de-al XVII-lea veac, cu problematica ei barocă cuprinsă în «*fi și a părea*», adaptată unei civilizații produse de o mică nobilime, independentă și vijelioasă? Obsesia lui în privința «*imaturității*» nu putea fi oare interpretată ca o analiză profundă a civilizației poloneze în general, plină totodată de energie juvenilă și de un didacticism, pedagogic și artificial? Rezultă deci că o tensiune între particular și universal var, în cazul nostru, între național și mondial (sau continental) este absolut necesară; distrugând unul din acești factori, îl anihilăm în același timp pe celălalt. Or, procesul de unificare destrugă în chip nemilos micile comunicații intelectuale și literare, dacă nu arde numai prin faptul că imprimă un caracter se relativiză și la care s-a referat. Mulțimea stimulenților înlocuiește — dacă se poate spune — forța imboldurilor creatoare, iar, la capătul drumului, vom afla în loc de fericirea universalității, disperarea deznădăjirii. Să fie oare unificarea, în chip paradoxal, dușmanul universalității? Fenomenul pe care-l observăm, și la care participăm fără să vrem, să ducă oare la o uniformizare în mediocritate, banal și superficialitate? Să aibă el oare un caracter pe care l-am putea numi — impropriu, de altfel — universalizarea neautenticului? Desigur, schimbul nu poate fi cu adevărat rodnic decât atunci când nu este imitație, ci concurență și luptă; ci două viziuni despre lume sau două sisteme de organizare a formelor se ciocnesc reciproc și se întrepătrund. Pe de altă parte, el nu duce la nimic atunci când cele două viziuni antagoniste, situate pe același plan și neutralizându-se reciproc, își pierd amândouă în egală măsură orice valoare pentru individ; atunci când, în loc să se impună ca o necesitate, se propun doar ca obiect unei alegeri ce nu angajează pe nimeni într-o nimic. Și astfel ajungem la problema culturii de masă. Contradicția între autenticitate și democrație ajunge aici la paroxism: uniformizarea de suprafață merge mână în mână cu dezrădăcinarea literaturii (a artei în genere) și cu fărâmițarea ei. Nu este, firește, o întîmplare că în vremurile acestea când toată lumea preia și multiplică nu numai aceleși tehnici ale distracției, același mod de a-și petrece (sau de a-și omorî) timpul liber, ci și un număr important de tehnici artistice minore — de la estetica industrială până la romanul populist — că în aceste vremuri, așadar, fiecare mare scriitor sau aproape fiecare mare artist încearcă să-și creeze o «*filozofie*» (în înțelesul termenului german de «*Weltanschauung*») individuală și particulară, o tehnică proprie și o metafizică numai a lui. Nu este o întîmplare că toate artele, toate culturile sînt astăzi îngrozite de lipsa unui stil comun care să fie, dacă nu la fel de bogat și de multiplo ca formă, cel puțin tot atât de bine conturat și precis ca romantismul sau naturalismul din literatură. Și, în sfîrșit, nu este o întîmplare că legăturile naționale, cele care uneau civilizațiile — nu orizontale, decât unele cu altele, ci verticale, dacă se poate spune — cu propriul lor trecut, s-au destins și ele, astfel încît începe să fie greu de înțeles o literatură izolată, ba mai mult, greu să crezi închinind ochii la ceea ce se petrece în lumea din afară. Izolarea individului în «*mulțimea solitară*» nu este poate chiar atât de generală pe cît s-ar crede, dar literatura și arta o trăiesc cu siguranță încă din zilele noastre.

Așadar, ce are de făcut critica, tocmai ea care a contribuit așa de mult la o apropiere între literaturi? Ea s-a născut, după afirmația întemeiată a lui Thibaudet,

din unirea Universității cu Presa modernă; or, nici perspicacitatea savantului, nici curiozitatea gazetarului nu au dat înapoi vreo dată în fața stilurilor de frontieră. Criticul se trezește uneori, asemenea unicului vrăjitor, înspăimîntat de rezultatele eforturilor sale, eforturi despre care însă el avea convingerea că nu erau nici inutile, nici întîmplătoare. Soluția dată de el dilemei pe care tocmai am menționat-o pe scurt nu influențează totuși decât indirect esența muncii lui; alegerea între visul democratic și pesimismul cultural nu poate decât să rămîna o chestiune personală, o problemă de filozofie socială a cărei dezlegare nu-și va găsi rațiunea în funcția pe care el se silește să o îndeplinească în literatură. Cu toate acestea, nu se pot trage oare din înșasi munca criticului unele concluzii — fragmentare, de altfel — care ar mai slăbi radicalismul opozițiilor conceptuale și ne-ar îngădui să credem, sau să sperăm, că această unificare a literaturilor, dacă ea va trebui într-adevăr să aibă loc, nefiind salvatoare, să nu fie nici cu totul catastrofală, și că fărâmițarea filozofilor și a viziunilor despre lume să nu ducă poate chiar pînă la amestecul limbilor și la prăbușirea bibliotecii lui Babel?

Constatăm mai întîi că pe măsură ce stabilim apropieri între literaturi, pe măsură ce studiem mai profund literatura străină, în aceeași măsură descoperim — mai multe taine și, de asemenea, mai multă incomprehenșiune în felul nostru de a le privi. Astfel că pînă cercetările noastre se îndepărtează cu cît încercăm să ne apropiem de ea; și, ceea ce-mi pare mai important, studiul literaturilor străine, dorința de a traduce — dacă se poate spune astfel — descoperirile altora în noțiuni asimilabile de propria noastră evoluție accentuează sentimentul deosebirilor existente și ne obligă să luăm cunoștință de alteritatea noastră. Totdeauna, ne definim în raport cu alții și împotriva altora; înclinările și schimbările apropii oasmenii, dar și se îndepărtează. Istoria literaturii este plină de asemenea ul-pro-quo-uri de influențe: s-ar putea chiar spune că fiecare confruntare între două opere sau două curente sfîrșește printr-un malentendu, deoarece imboldurile venite din afară nu pot fi asimilate decât cu prețul unor deformări, adeseori cu adevărat uimitoare. Revoluția romantică în Polonia, aflat de însemnată pentru literatura noastră, a început sub semnul lui Schiller și Byron, dar au fost de ajuns cîșiva ani pentru ca discipolii să-și uite dascălii — pe care discipolii respectivi nu apăsuseră de altfel nicodată să-l privească în toată originalitatea lor inițială, fiind conduși de aspirațiile proprii lor literatură într-o direcție absolut diferită de sensul romanticismului englez sau german. Felul în care romanul rus este recepționat de francezi — chiar «*Dostoievski*» de Gide — face impresia unui dialog între surzi, cel puțin așa ne apare nouă, polonezilor, care cunoaștem sau înțelegem poate mai bine literatura rusă (Mă refer, firește, la literatură și nu la cercetarea științifică). Într-un cuvînt, istoria influențelor literare este mai curînd o istorie a diferențelor, a raționalizării a lor, decât o istorie a comprehensiunii crescînde și a unificării treptate. Cu cît ajungem să cunoaștem mai bine o cultură, cu atât răsar mai multe curse și capcane tocmai acolo unde s-ar părea că n-ar putea exista nici o taină. Comparatistul ajunge să trăiască o experiență asemănătoare cu a traducătorului: nu numai că învață să cunoască mai bine propria lui limbă și propria lui literatură, ci, întotdeauna, sfîrșește prin a se lăsa de zidul alterității, prin a se pierde, cu alte cuvinte, în labirintul conotațiilor.

Chiar admitînd că barierele naționale se vor estompa din literatură încetul cu încetul (deși fenomenul poate sau să dureze vreme îndelungată sau să încezeze ba chiar, în anumite cazuri, să se manifeste în sens invers), nu trebuie să uităm, așa cum spunea Levi-Strauss, că omenirea nu va duce nicodată lipsa unor diferențieri și că pe măsură ce o parte din aceste deosebiri se vor șterge, altele le vor lua neapărat locul. Astfel, asistăm la internaționalizarea în ritm din ce în ce mai

viu a literaturii distractive, constatare ce se poate face și cu privire la literatura savantă, la literatura elitelor, a cunoscătorilor (cea ce, de altminteri, neliniștește într-una pe critici). Evoluția gusturilor literare făcându-se atât de rapid, uneori mi se pare că un nou hiat se poate ivi cu fiecare contingent, în literatură și în cultură în general. Comunități de generație par a răsări alături de comunitățile naționale, sau chiar împotriva lor. Ar fi interesant de analizat adevărata legătură dintre curentele în genul celui al americanilor «beatnik», al «tinerilor furoși» din Anglia, al valului tinerilor poeți sovietici sau al celor desemnați în Polonia sub denumirea de «generația Wspocześnie» (revistă grupind pe tinerii scriitori) — dacă într-adevăr există între ei altă legătură decât aceea creată de o anumită coincidență cronologică. Important este faptul că toate aceste curente au apărut absolut independent, în condiții diametral opuse și izvorind din experiențe greu de comparat. Totuși, în ciuda tuturor diferențelor de program, ele au constituit, după unii, un fel de comunitate, de generație prea puțin durabilă de altminteri. Natural, exemplele pot fi numeroase: nu-i așa mult încă de când presupunerea că ar fi posibilă o literatură proprie a comunistilor din lumea întreagă, complet independentă de a celorlalți oameni, nu părea absurdă. Într-adevăr, caracterele realismului socialist, așa cum era el conceput pe atunci, dominau indiscutabil orice tradiție națională, rupind în același timp acest curent de tendințele ce stăpneau ansamblul literaturii zisă burgheză. În sfârșit, cum foarte bine se știe, separările pur literare ca efect fie al calității, fie al genurilor literare (internaționala poeziei este de pe acum o realitate !), fie al filozofiei ce fundamentează efortul artistic se adîncesc din ce în ce. Nu este, așadar, imposibil ca ele să ajungă în cele din urmă la un rezultat ce ar putea fi desemnat prin formula *sistem de literatură paralele* — o literatură ce n-ar comunica deloc mai mult unele cu altele decât literaturile naționale de acum un veac sau două, fiind totodată mai bine structurate decât cele din zilele noastre.

În clipa de față, mai există încă un factor de unificare cu nepuțință de neglijat; acesta lucrează, firește, într-un sens diferit de al celor precedenți. Dacă acum cîteva secole unitatea efectivă a literaturii europene era, cu siguranță, mai mare decât cea de azi, conștiința acestei unități — așa cum își găsește ea expresia în critică, de pildă — era, cred eu, mai slabă sau în orice caz mai puțin conturată; tot ceea ce odinioară nu putea fi resimțit decât în chip confuz, astăzi a ajuns să poarte un nume și să fie analizat; mă refer, firește, la moștenirea lăsată de antichitate și de creștinism. Așadar, trecutul însuși lucrează ca un factor de concentrare și de unitate. Întrebuințarea *conștiință* a acestei moșteniri, întrebuințarea atât de curată în secolul XX, pare să fie semnul unei nostalții și al unui imperativ de a ne întoarce la unitatea dispărută, dar această întoarcere se situează bineînțeles pe o treaptă mai înaltă în spirala evoluției istorice. Eliot scria despre *Ulysse* al lui Joyce că: «folosind un mit, stabilind un paralelism între epoca noastră și antichitate, Joyce creează o metodă pe care alți scriitori vor fi nevoiți s-o împrumute. Este pur și simplu un mijloc de control, un mijloc prin care să se impună un sens, o organizare și o formă nesfârșitei panorame de non-sens și anarhie, pe care o oferă istoria contemporană. În locul metodei narative, vom utiliza metoda mitică. Sint convins că acesta ar fi un mijloc de a face *posibilă* în artă lumea modernă». «Posibil» înseamnă aici și «organizat», și «comun», «unificat». Scriind aceste rînduri, Eliot nu se gîndea, desigur, la problema ce ne preocupă azi; este totuși evident că procedeul propus de dînsul înghăduie, cel puțin într-o oarecare măsură, salvarea vechii unități culturale și dezvăluie, dincolo de deosebirile naționale, sociale sau ideologice — deci dincolo de haosul în care se mișcă «multimea solitară» a literaților — o oarecare speranță de comuniune intelectuală. Să fie

această speranță ceva nou, să fie ea îndestulătoare? Acesta-i nodul problemei. Dar trebuie să constatăm că Joyce și Eliot n-au fost singurii care au crezut în ea.

În cele din urmă, sîntem neapărat obligați să admitem că problema literaturilor naționale și a unificării culturale îl face pe critic să se simtă încurcat, neliniștit și poate chiar — uneori — sfîșiat. Bineînțeles că practica acestei profesii îl va face să se îndoaie de faptul că procesele al căror martor este n-ar avea decît un sens une și o singură direcție, fiind la fel de ușor de surprins ca și de apreciat. Prin însăși munca lui, în propriile sale relații cu literatura, el trăiește toate contradicțiile ce par indisolubil legate de problema care ne preocupă. N-am putut decât să schitez cîteva, pe scurt, fără să insist asupra cauzelor lor multiple și a consecințelor lor probabile. Fiind cetățeanul lumii unice a spiritului, el tinde în mod spontan spre unitatea visată, dar dezrădăcinarea literaturii îl înspăimîntă. De asemenea, se teme să rupă cu trecutul național, deoarece el înțelege perfect că orice avangardă este condiționată de tradiție; în același timp însă, el nu poate socoti valorile naționale decât ca foarte relative. Așadar, adesea, acest om al progresului va reacționa ca un conservator inveterat; acest paznic al continuității va incendia — nu numai o dată — temple venerabile. Ușurind prin munca lui schimb și liberul joc al influențelor, el constată însă că deosebirile se adîncesc cu cît activitatea de cercetare, care ar trebui să le neutralizeze, la mai mare amplitudine; astfel, el asistă la veșnica apariție a unor noi deosebiri în locul celor vechi și vede cum idealul unei literaturi destinată tuturor se îndepărtează mereu mai mult de scriitorii care-l urmăresc. Nu pot încheia deci altfel decât exprimîndu-mi convingerea că înfrînirea noastră de aici va contribui la punerea în lumină și la precizarea tuturor acestor dificultăți, a tuturor acestor neliniști, dovedind că măcar la etajul ocupat de noi în biblioteca lui Babel schimbul și comprehensiunea sînt posibile, rodnice chiar.

În românește de CIREAȘA GRECESCU

COMES

VARȘOVIA 1966

VLADIMIR STREINU

Vocația clasică a literaturii române

Forma eselistică și oarecum independentă, către care o parte a criticii literare europene pare să se orienteze, ne obligă să pornim de la un loc comun, rămas probabil necunoscut chiar domnului de Lapalicé: critica literară nu există independent de literatură. Ca topometria sau orice alt sistem de măsurat, o critică în sine, liberă de propriul ei obiect, nici nu se poate concepe. De la natură, ea este o disciplină aplicată, tinzând mereu să exprime cel puțin raporturi între o conștiință de om și opera de artă, variabilitatea acestor raporturi fiind însăși sfera posibilităților al.

De aceea critica română de până astăzi, fără excepție, deși colorată de felurile temperamentale a reprezentanților ei, țin să nu se depărteze de ficțiunile creatorilor și, privindu-le cea dinții grupare posibilă, nici de specificitatea națională, pe care ele o exprimă adesea fără să știe. Bineînțeles, după aceasta, criticul român contemporan caută să stabilească pe cât cu puțință mai exact relațiile valorilor naționale cu ceea ce, de la Goethe, se cheamă «spiritul timpului» («Zeitgeist»). Astfel convingerea noastră e că orice literatură se hrănește deopotrivă din humusul natal și din variațiile, ca să zicem așa, meteorologice ale cerului european.

Cit despre literatura română de azi și de oricând, ea își cunoaște bine această îndoită mișcare generativă, nevoia pe de o parte a identității ei naționale și, de altă parte, aceea, aparent contrară, de contemporaneitate europeană, de încastrare într-o unitate istorică internațională. Critica noastră n-a conceput niciodată viața rădăcinilor etnice, care ne fixează în lume pe un anumit punct al globului terestru,

despărțită de procesul de viață complementar, numit asimilație clorofilică, care ne leagă de atmosfera epocii.

Dar rădăcinile literaturii române, sfredelind adinc istoria și geografia patriei, prefacă în seve proprii mai întâi spiritul creator al poporului, care o informează caracteristic. Această situație face necesară o scurtă evocare a factorilor ei de preformație.

După concepțiile folclorului românesc, estetica societății conduce estetica individuală. A coincide cu națiunea, căreia poetul îi aparține, sau a o contrazice prin originalitatea personală sînt, bine înțeles, stări de conștiință străine de rapsozul popular; ele semnaleză numai o cultură evoluată. În realitatea lui primară, bardul popular este, fără să știe, reprezentantul tipic al colectivității. Ideea că e la unison cu societatea, în care trăiește, sau cu atât mai puțin în dezacord, nici nu-i trece prin minte. Aedul exprimă starea de spirit publică tot atât de instinctiv și ușor cum respiră. Conștiința de a fi un exemplar omenesc original, izolat de semenii lui, îi lipsește cu totul.

Ei se adresează unei mase omogene de ascultători, în fața căreia se dedă la improvizatii orale pe teme străvechi. Vechimea acestor teme, pe care ei le colorează cu arta spunerii lor din nou, traduce vechimea grupului uman format de auditorii săi. Cînd deschide gura, ca să povestească sau să cînte, adică să «zică», gura nu e a lui, ci a satului. Iar satul, la rîndul lui, e o realitate supra-individuală, pe care a creat-o într-un trecut indescrifabil nevoia colectivă de apărare. Sistemul defensiv al comunităților rurale apare mai cu seamă din stabilitatea lor. Și numai stabilitatea, nevoia de apărare colectivă, a dat naștere tradițiilor, dăcinilor, obiceiurilor și tuturor acelor rituri, ale căror origini se află în viața practică, pentru ca prin dezvoltări și reluări la sorocace și la sacramentale, să se asigure și să se fortifice.

Plugarul și ciobanul și-au disciplinat existența după ritmul imperios reprezentat de cadența nesimțită a muncilor țărănești. Grîul bun se seamănă toamna, orzul — sub ultimele zăpezi, iar porumbul — primăvara; după anotimp, oile ierneză la munte și coboară primăvara la cîmp deschis, e un anume timp cînd fată, e altul cînd trebuieș tunse și altul cînd se mîlg. Nimeni nu poate înfrînge nepedescite legea muncii, cea mai neîsemnată abatere aducînd cu ea pierderi materiale considerabile. Viața omenească de asemenea ascultă de statornicirii calendaristice nescrise: nimeni nu se naște, nu se căsătorește și nu moare decît cînd «îi vine timpul». Orice accident, orice infracțiune la regula stabilită provoacă stupefacția sau, după împrejurări, dezaprobarea colectivității.

Chiar limbajul omului nostru din popor este plin de o sfîlă congeneră, refuzînd să sîră din țipare comune. Țăranul din Carpați sau de la Dunăre, vorbește în forma impersonală; el nu spune mai niciodată «eu», ci «noi». Cuvîntul lui cel mai cotidian și cu atât mai mult unul neobișnuit se adăpostește în formule, cu care își atenuază personalitatea ca, de exemplu, «așa zicem noi, țărani!» sau «așa sîntem noi, țărani!». Mai tot timpul, limbajul țărănesc, cu grija lui caracteristică de a se acoperi, de a se pune sub protecția unei autorități indiscutabile, de a se scutura de orice responsabilitate, de a nu-și îngădui nici o laudă personală, practică de preferință indicarea autorității colective sub forma bine cunoscută a referințel

« vorba ceea », « vorba ăluia » sau « vorba vine ». Observațiile satirice, pe care le face el, invocă o doctrină orală, nepusă de nimeni la îndoială și care își asumă forma zicerilor sau zicalilor, a proverbelor, anecdotelor etc.

Toate aceste forme compun împreună o adevărată doctrină, nebulosă ca origini și născută, pe temeiul oralității ei, « povestea vorbeli ». Născocită de neștiutorii de carte de altădată, expresia a fost apoi însușită și de imitatorii culții al stilului popular.

Dar fixitatea datelor de muncă și de viață, imuabilitatea convențiilor și practicilor unanime, în care individul se refugiază, rigiditatea corpului de doctrină, care servește în orice împrejurare de referință vieții personale, au dat naștere în planul creației unor forme literare fixe. În timp ce literatura cultă nu stabilește reguli de neclintit decât genurilor minore (sonet, gazel, rondel, vilanelă etc.), iar muzica nu impune rigiditatea formei decât genurilor majore (simfonie, sonată etc.), literatura populară rămâne fermă în amindouă cazurile.

Astfel, basmul, oricât de nou l-ar fi arta spunerii, curge între malurile unei albi milenare. Această albie l se constituie din mărginiri formale, care dau identitatea speței în ciuda diversității exemplarelor. Procedee nenumărate asigură fixitatea speței: formule de începerea poveștii (« A fost o dată ca niciodată, când se pătasea puricii . . . »), al căror rost e să proiecteze imediat pe ascultătorii într-un univers de fantezie pură; formule de tranziție (« Un tăcune în cară bună . . . »), aluzie la vatra pe jumătate stinsă, în jurul căreia picotesc ascultătorii, pentru ca povestitorul să-l înștiințeze malitios că basmul nu s-a terminat (« că poveste mult mai este »); și formule finale (« Și-am înălțat pe-o sa și v-am spus povestea așa »), în care vorba « așa » subliniază felul nou al povestirii, adică aportul oral de povestitor la vechimea basmului, iar « șeava » este simbolul călărețului haiduc care, în vremea de demult, și petrecea noaptea în cite un sat, povestind minunile de pe tărîmuri cunoscute numai de el. În sfârșit, la asemenea formule neschimbate se adăugă un bun număr de alte fixități ca situații și personaje tipice, răpiri, lupte, peripeții, făc-Frumos, Vrăciul, Balaurul, Ileana Cosânzeana, Moșul, Baba, Mama Pădurii, Împăratul Roșu, Împăratul Verde etc. .

Nici cîntecul liric nu e lipsit de o anumită canonicitate. Trezind peste grupurile de cite două sau trei versuri care, în doine și balade, fac înconjurul țării și își adaugă pe drum alte versuri împrumutate de la alte balade, numai vorbele « foaie verde », cu care începe cîntecul popular, au o adîncă statornicie și semnificație. Frunza verde a fost primul instrument muzical, pe care ciobanul, tinjind după căminul său « mindra » lui, l-a avut la îndemînă; el doar o pune pe limbă și începe să sufle în voia dorului. Ciobanul român « cîntă », « a zis », din frunza verde înalță să cînte din fluer, din trișcă sau din cimpoi. « Foaie verde de mesteacăn, de fag, de soc etc. », fiecare frunză vibrază particular după particularitatea sentimentului de exprimat; deși aparent absurdă, « foaie verde lemn uscat » (în realitate, metaforă turburătoare!) a ajuns ea însăși să devină pînă la urmă formula inițială de cîntec popular.

Dar valorile fixe ale creațiilor folclorice sînt mult mai numeroase. Ne mărginim la acestea, fiindcă deocamdată nu enumerarea lor ne reține, ci exprimarea. Avînd puterea de a-și supune geniul creator al poetului popular, stilul și structura acestor

fixități semnifică autoritatea colectivă, cu care sufletul țărănesc se acopere instinctiv; ele semnifică totodată doctrina rigidă, a cărei invariabilitate transpare din forma, nvariabilă ea însăși, a proverbelor și a zicalilor, care o exprimă; ele fac corp, pe de altă parte, cu neînfîrta disciplină, care comandă muncile și ordinea cosmică a vieții cîmpenești; în sfârșit, ele sînt componentele formale și expresia unei concepții literare clasice. Etic și estetic, folclorul este clasicismul neștiutorilor de carte de odinioară, primul clasicism românesc.

Caracterul specific al grupului uman, care l-a produs, a făcut din tehnica și efectele lui artistice adevărate sume spirituale. Din acest punct de vedere, folclorul vestimentar și domestic este deosebit de semnificativ. O fotă, o velină, un ulcior sau un ou încondeiat de Paști, oricare le-ar fi regiunea de proveniență, își trădează stîlul comun prin aceeași ornamentație geometrică. Acul, spata de țesut ca și pana muată în ceară topită nu pot nici instrumentali, datorită caracteristicilor proprii de unelte primitive, nici concepțional, datorită conformației optice a țărancelor lucrătoare, să contureze analitic motivele de ornamentație. Unde ne-am aștepta să vedem o floare, apare acolo numai ideea de floare; acolo, unde, analitic și concret, găsim în realitate un contur particular, lată ca apare linia unanimă, care își subsumează particularitățile pînă la dispariția lor.

Viziunea geometrică a ornamentisticii populare reprezintă ideea de sumă sau, cu alt cuvînt, de supraindividualitate. Aceasta e poate însăși estetica spațiului carpatodunărean în care, de pe creasta unei coline sau a unui munte, ochiul privitorului nu distinge decât imagini colective ca geometriile a grădinilor, al lanurilor și a pădurilor.

După cum s-a putut vedea, folclorul literar dovedește aceeași percepție supra individuală a realității. Povestirea evenimentelor, transmise oral de tradiția populară sau redate în scris de autori culți, se preocupă mai cu seamă să pună în vedere « legea » comună, adică linia de conduită a societății. Etică, socială sau cosmică, legea hotărăște soarta eroiului popular, după cum se abate de la ea sau l se conformează. Astfel că folclorul literar formează împreună cu folclorul manual o inderstructibilă unitate stilistică, expresie puternică a geometriei morale, ce caracterizează spiritul creator popular.

Dar aceeași estetică e de observat în domeniul cult al artei românești. Pe lîngă motivele și temele, pe care Eminescu, Enescu și Brîncuși, artiști neîndoielnic universali, le iau direct din folclor, artistul român, oricare l-ar fi numele, aspiră la stări de lucruri de o ordine superioară existenței individuale. Poeții noștri, de la Eminescu pînă la Al. Philippide, cuprinzînd între ei pe Macedonski, Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu și toți ceilalți, care au avut la noi un glas propriu, manifestă cu toții aceeași tendință de a-și depăși circumstanța personală. Cît despre prozatori, de exemplu la Sadoveanu, această voință de transcendere lucrează cu atîta forță, încît durerea simțită de omul conștient de scurtimea vieții lui terestre se risipește în contemplarea formelor generice și eterne ale universului.

Resorbția constantă a individului fie în colectivitatea socială, fie în evocarea aspectelor cosmice ale naturii, mișcare manifestă în folclor ca și în arta românească de tip cult, ajută să se înțeleagă deplin că sensul culturii române întregi este însuși sensul clasicismului, formula artistică proprie firii omenești carpatodunărean. Și această sumă estetică transpare de asemenea în nenumărate feluri din concepția

noastră actuală, socialistă, a creației artistice, fiind imaginea eternă a caracterului nostru național.

Pe temeiul clasicității culturii participăm noi, românii, la sfera culturii universale, literatura zisă universală înseamnă pentru noi decât o sumă de literaturi naționale sau « paralele » (după expresia domnului Jan Bloinski), fie ale unor țări oricât de mici. Considerabilă sau nu, întinderea geografică nici nu împiedică și nici nu favorizează producerea acelor valori, care fac o țară să contribuie la sinteza spirituală a lumii. A crede că Shakespeare n-a putut exprima decât cultura gloriosului imperiu britanic (nu s-a mers până la a se pune acest geniu universal în dependență de puterea flotei engleze?) sau, dimpotrivă, că un Goethe portughez ori albanez ar fi de neconceput, este o idee perfect arbitrară. Florența, cetate medievală și nu imperiu, a produs pe Dante cu mult înainte să-și fi impus bogăția materială regiilor Franței; o blată palmă de pământ, mîncată și aceea de vorăcițea mării, cum era pe vremuri Olanda, a dat lumii totuși pe Rembrandt; iar Hellada, ea însăși, nu era mai întinsă, pe cînd filozofa Socrate însoțit de Platon și sculpta Praxitel.

Prima formă, așadar, de participare a unei țări la ceea ce numim literatură universală este originalitatea națională, care nu stă în nici un raport cu întinderea teritoriului ei. Dar există un factor de adăos în vederea universalizării oricărei literaturi: este aspirația la « spiritul timpului », mișcare tot atât de necesară, care nu lipsește mai ales culturii române contemporane. Și în legătură atît cu clasicismul ei, cît și cu atmosfera de epocă, de moment actual al literaturilor occidental-europene, se poate observa că unii scriitori contemporani se arată destul de dezabuzăți de aspectele clasicismului, ca împelzimea expresiei și conținutul umanist.

Cel puțin în privința exprimării, înțelegînd prin artă clasică arta la înțelegerea ei mai multora, acești scriitori practică formule artistice, oarecum oraculare, dacă nu de-a dreptul înțeleșibile. Paradoxul situației e cu atît mai pronunțat, cu cît ezoterismul literar contemporan coincide chiar cu influența tehnicii moderne de difuzare a culturii, despre puterea căreia a vorbit domnul Pierre de Boisdeffre.

Sînt și pe la noi scriitorii de aceștia, care, aspirînd numai la atmosfera de epocă, dacă nu cumva e mai bine zis atmosferă de moment — s-ar spune — nu au nevoie de un public. Exceptînd cazurile frivole de imitație modistică, noi nu-i descurajăm. Convingerea că un scriitor nu poate să se abstragă nici țării, în care trăiește, nici aerului epocii, pe care îl respiră, este atît de puternică, încît le așteptăm cu încredere devenirea, fiind bine știut că experiențele cele mai extravagante au fost totdeauna pînă la urmă fazei activi de reîmprobare la clasicismului. Și puterea de a regenera formele creației firești va fi cu atît mai efectuală, cu cît se va întoarce de mai departe la expresia larg socială a clasicismului. Așa devin modernității de azi clasicii de mîine, după felul cum clasicii de azi au fost la timpul lor modernii de ieri.

COMES

VARȘOVIA 1966

DAN HĂULICĂ

Critică și sinteză

A zecea dintre muzee — cum o numea Voltaire, critica rămîne încă, în ochii multor autori, un solimproductiv, de rudă cicalitoare și săracă. Și totuși ea, această rudă săracă, ne face accesibilă — orîndînd-o coerent — comara de bogășii fabuloase, muzeul imaginii care-i literatura mondială.

Iată, la colocolul de la Varșovia, vîind să demonstreze fără puțină de tăgadă nevoia criticii — vinovată de a nu impune la timp valorile — cineva s-a gîndit să alcătuiască o listă a marilor scriitori care n-au fost, în secolul nostru, răsplătiți cu premiul Nobel. Erau, în acel catalog, nume care constelează îndubitabil firmamentul literar, începînd cu Tolstoi uriașul, și continuînd cu Strindberg, Proust, Kafka, Joyce, Musil, Rilke, Apollinaire sau Brecht. Sarcastic expusă, aproape fără comentarii, lista avea aerul unui memento umilitor, într-o adunare largă de critici, reuniți să discute probleme ambițioase. Și totuși — s-a răspuns cu drept cuvînt — dacă meditam mai atent; vedem că aceste lacune, în loc să ne îndemne la o expiație colectivă, sînt relevante, ele înseși, doar într-un context care probează puterea și utilitatea criticii. Acum o sută cinci zeci de ani n-ar fi fost de gîndit nici instituția care e Premiul Nobel și nici conștiința de unitate, la scară mondială, care-i legitimează funcționarea. Or, această conștiință, această disponibilitate pentru valori din zone tot mai vaste, s-a născut, în mare măsură, — de ce am uita? — și prin osîrda criticilor: de la Madame de Staël și August Wilhelm Schlegel, din zorii veacului trecut, pînă astăzi.

Dar a întrebunța conștient trecutul artistic al lumii, ca un factor de unitate, înseamnă a făptui creator, nu a rămîne la gesturile de inventar epigonice. Cînd, în antichitate, împăratul Hadrianus reușea muzeul, pe domeniile vilei sale de la Tibur, monumente celebre pe care le admirase în Grecia sau în Egipt, cînd construnea pentru a doua oară canalul de la Canope, de la templul lui Serapis, sau Stoa Poikile din Atena — el omagia, desigur, un trecut ilustru; dar înscris în același timp, fără să vrea, mărturia înecuzabilă a unei epoci de rafinament arhaizant și debil, de precară creașitate. Nu de acest fel, al reconstituirilor muzeale reprezentînd un gest pasiv, un simptom de gust erudit și exsangv — este muzeul imaginii care trăiește în cugețele contemporane. Malraux a subliniat apăsător înțelesul activ, de lume înedit și energic articulat, pe care-l are realitatea prestigioasă a muzeului imaginii: constituit prin

* Cum ideile intervenției de față au fost expuse la colocolul de la Varșovia în chipul unei improvizuți libere, redactarea de aici — care nu vrea să fie simpla transcripție a unei stenograme —, comportă inevitabil deosebiri și adăosuri față de forma dezvoltată acolo.

opțiuni pregnante și implicând revelații acute, el este altceva — mai puțin, dar și mai mult — decât suma înertă a moștenirii trecutului.

Istoriește, *Biblioteca* — vreau să spun efortul de a inventaria amplu literatura, de a-i sistematiza repertoriul — s-a născut ca și monumentele de la Villa Adriana, mai sau pomenite, tot ca reflex al unei anume deficit creator. Era în zodia ecleciasticului alexandrin, trecuse vîrsta sublimă a marilor zboruri, a creațiilor coplesitoare, acum învățați vorbeau, minor și domestic, despre «colivia Muzelor». Cît timp fusese esențialmente orală — de la recităriile epodeli homerice pînă la spectacolele tragice și pînă la Herodot — care-și citea, în public, și el *Istoriile* — poezia se revărsase grandios și spontan. Epuzate veacurile marilor descoperiri creatoare, ale tumulturilor rapsodice, poezia se rînduia acum printre pensionarii studiilor și enciclopedicului *Museion* — organizat de Ptolemei să adăpostească 700,000 de volume, dar și nu știu cîte alte curiozități ori rare spețe animale. Incepuse regimul literaturii, constituită suveran, codificată erudit, a scriiturii care-și ajunge sieși.

Însă nimic nu poate fi mai periculos, pentru creație, decât această *instituționalizare* pedantă a literaturii. Dacă vîșim o Bibliopolis a universalei comunicări literare, ea trebuie să fie altfel decât un clădir cu nesfîrșit de numeroase compartimente. Știu că în organizările lumii helenistice, unii cercetători moderni dăting o «refacere» a vieții spirituale, care ar anticipa tehnicismul epocii contemporane. Dar cred că Muzeul imaginar al literaturii trebuie să cîndă spre un alt sol de randament intelectual, spre o eficacitate mai adîncă: el nu e faptă unor tehnicieni al inventarului descriptiv, el trebuie să pregătească gestul sufletească din care se va arcul spre viitor, cu putere organică, de uriașă metaforă, bolta unei noi sinteze colective. Aceasta mi se pare singura mare vocație a criticii: să fie un mortor indestructibil în edificiul civilizațiilor.

Vă amintiți, într-o pagină cunoscută a lui Victor Hugo, un cleric din veacul XV cîntărește din ochi o carte recent leșită din tesaururile tiparului — erau alți eroici al tipografiei — și apoi turnul venerabil al Catedralei Notre Dame: «Ce tura cea», — proferează el — «Le Livre tuer la Cathédrale». Cartea, așadar, instrument de dispoziție multiple individuală, va păune area gigantică a unității — și umilității — colective. O dezvoltare spirituală de simplită eroiune, opus marilor elanuri constructive. Dar așa cum Cartea — pentru a folosi mai departe antiteza hugoliană — trebuie să devină ea însăși asemenea Catedralei pe care a înlocuit-o — o vastă năvălă vibrantă, conținînd sufletul și viașurile ostil — critica, la rîndul ei, se cere înțeleasă ca un amplu instrument de integrare sintetică. Ne trebuie puterea coagulantă a marilor sinteze, aceea care a creat marile stiluri, de ireductibilitate organizate. Sînteză nu în sensul mai exterior, de *syncretism* al artelor, ci într-un sens mult mai fertil, de comunune, pe dinăuntru, cu flința adîncă a unei epoci, a unor colectivități robuste articulate.

Se poate critica considera, așadar, un *technicien* — cum le place unora să declare? Un tehnician al recepțiilor opere de artă? Bineînțeles, epoca actuală îl reclamă o fermă precizie a gîndirii și o rigoare modernă a termenilor. Sub acest raport, însăși *critica* de artist vădește astăzi, în textele lui Michel Butor, de exemplu, o aplicație descriptivă nu lipsită de anume asprime — care e foarte departe de promenada capricios diletanț din foiletoanele critice de acum aproape un veac — ale unui scriitor precum Anatole France. Însă rigorea alunecă ușor în pedanterie, cînd se contaminează cu orgoliul de a etaja abundent o metodologie ostentativă. Și din ambiția de a fi prea sistematică, estetica devine simplu nomenclativă, încurcîndu-se în fictive complicații terminologice. La un congres internațional, l-am ascultat pe un confrate elvețian — foarte coerent de altminteri — care se silea să ne convingă de necesitatea unei noi discipline, botezată *ortologia* (ceea ce suna cam în felul *pomologiei* — în loc de săn-

tosul *pomărit* — invenția pefilată cîndva de Eminescu). Să ne recomandăm o eficiență precizie a termenilor, desigur: dar utilizați cu libertate de spirit a marilor poezi, care pot asuma o știință foarte întinsă (Valéry sau Eliot, spre exemplu), fără să devină victimele datoriei meschine de a demonstra o metodă. Criticul mare nu aplică metode, ci le implică, în cercetarea sa. Dignitatea criticii nu poate veni din simetrizările abuzive a unor domenii distincte — artă și cibernetică, artă și structurile limbajului etc.; ci din puterea făuritoare de a depăși disparitatea unei epoci fărîmîtate analitic.

Sînt prea mulți critici! — parcă ar spune cîteodată, amoret, publicul. Într-adevăr, cînd bunul Vasari fusese conștient că să compună cu devoțiune *Viețile pictorilor*, el era unii, și artiștii despre care scria erau o sută. Astăzi — mi se pîngea cu haz, în Italia, un cunoscut regizor de film — lucrurile stau mai degrabă invers: în jurul unui artist care vrea să lucreze efectiv, se aferează o sută de critici, și el își dă greu seama cum ar putea mulțumi această gîntă zgometoasă, iritabilă și chiar neptră fantastă. Simplifică lucrurile cu bună știință, se înțelege. Îngroșă pînă linile, pentru a face mai sesizată comparația: dacă în veacurile de demult critica era implicată în creație, subordonată ei — azi proliferază independent și trufas. Dar nu strict aspect statistic este în cauză: cînd se produce, impresia de prea mult nu vine din numărul prea mare al criticilor, ci mai ales din ineficacitatea ambiției lor: din orgoliul unei autonomii care e doar impaciță analitică, dezabuzată. După o veche distincție saint-simoniană, există epoci *critice* și epoci *organice*. Cu izbînzile și tristețile ei acute, epoca modernă va fi fost o epocă *critică*, dominată de nerăbdarea disociativă a unui cerebralism nervos. Să aspirăm intens — e timpul — spre coeziunea și puterea calmă a unei epoci *organice*.

E implicată, în gestul critic, o putere de a afirma, de care ne îndoiim uneori sau chiar ne speriem. Îi preferăm cochetăria unei «lucidități» care n-are alt curaj decât acela de a «demitiza» cu orice preț, fie și cu riscul de a cădea în cea mai categorică facilitate. Dar nu-i nici o mîndrie, pentru critic, să se joace astfel, nihilist și foarte previzibil, să semene cu un sol de Saturn în hilar, de felul ipochimenului pe care l-a închipuit Queneau. Investitura criticului e mai înaltă, «luciditatea» spre care este el chemat nu se poate reduce la un *alibi* irresponsabil, la o patrecere sarcasmică a inteligenței. E luciditate înțelesă în sensul de a demitiza stereotip, de a zămisli mituri: scofînd ideea — vreau să spun — din faza nerăbdării disociative, a obsesiei polemice și a agitației ingenioase, făcînd din ea, în schimb, o flință ineptizabil cuprînzătoare și în același timp concretă; transformînd dialectica inteligenței într-o mișcare grandios epică.

A ne cufunda astăzi, în zonele adînci de unde poate izvorî ființa unor mari plămîni colective, e cu atît mai important, cu cît epoca noastră vede apărînd cu însoțență «mituri» de tip *mass media* — creațiuni de speță foarte indolentă, alimentate nu o dată de nevoi curente publicitare. A face temei de mîndrie din presiunea acestor produse publicitare — care-i, în fond o servitute a epocii moderne — a mări pînă la dimensiunile unui perete întreg — cum procedează americanul Roy Lichtenstein — iefine imagini de comics, de bandă desenată, reproducînd pînă și urma rasturii geografice, nu înseamnă a «monumentaliza» cotidianul — cum pretind unii critici — ci, dimpotrivă, înseamnă a aservi mai adînc omul, a-l supune și mai explicit tehnicilor vulgare de publicitate.

«Poporul încă nu e cu noi» — sună o cunoscută formulare a lui Klee, care exprimă nostalgia unor mari artiști ai secolului. Un nou acord, mai adînc, între artistul modern și mase, ne cere să depășim unele prejudecăți ale veacului trecut, dar cu atenție mereu ve pentru valoarea *cultivativă* a mijloacelor întrebuintate. Multimele trebuie angajate în fapta artistică, în primul rînd pe căile obiective cele mai eficace, printre urbanism și prin însăși proiecția formelor, la nivelul producției industriale. Asta ruinează individualismul tradițional, asta introduce un factor de *reproducibilitate mecanică* în miezul

RAINER MARIA RILKE

Înainte de ploie de vară

Deodată-n parc tot verdele frumos
Pierdu ceva, dar nu știi ce: culoare?
Simți că se-ropie de goam, sfios,
Un suflu, fără preget, și cîntare

Puternică răsună din dumbrăvă:
Un Hieronimus parcă-n terbi a mas;
Atîta singuratecă zăvăvă
Și rîvnă urcă șuvelnd din glas;

cum umple sala l' și-s pereții goi;
Tablourile-încet ne-au părăsit;
De vocea noastră parcă se fereșe, ..

Iar pe tapetul stîns, îngăbenit,
Lumini de-amurg neclare se-oglesc,
Copii, ce teomă strecurau atunci în noi! ..

19

Lumea-și preschimbă-n zbor firea-n
Cum norul se cerne
Dar crește desăvîșirea-n
Vechi alții eterne.

Peste coala ce clatină zarea
Dezlegat se resfiră
Largă, înflia cîntare
Zeiesc glas de lîră.

Nu-i duminică durerea,
Nu-i bucheră iubirea! ..
Ce ne goneste în moarte

Nu ne dăruie știrea.
Doar cîntecul dă izbăvire:
Sărbătorec să ne poarte!

La 40 de ani de la moartea poetului.

însuși al criteriilor estetice, obligînd la o nouă considerare a raporturilor dintre unic și serial, în creația artistică. S-a deschis, pentru estetică, posibilitatea de a valorifica elementul de repetibilitate din creație; s-a deschis posibilitatea de a înțelege *arta modernă ca artă populară*. Pentru că serialitatea uniformă de tip industrial nu-i singura alternativă care stă în fața creației moderne: arta folclorică este de asemenea o artă a seriilor deschise, nu a obiectului unic, care comportă, însă, o decantare milenară, o definiție tot mai epurată, colectiv verificată în timp. A înțelege repetibilul — implicat în atîtea mijloace moderne — nu ca o abolire a *calitativului*, ci ca o simplă renunțare la subiectivitatea individualistă — iată sensuri la care ne poate face să meditam experiența artei folclorice. *Anonimatul* ei sublim l-a putut oferi lui Brâncuși exemplul unei arte geometrice, transparent obiective, făcută din dispreț pentru supralicitările individualismului — și, în același timp, misterios ireductibil, evitînd suveran monotonia serialității industriale.

Dar prin Brâncuși sîntem în centrul unei problematice pe care aș numi-o *clasicizarea exotului*. Iată, *exotic* pentru experiența constituției europene, a sculpturii — acest artist, cu rădăcini temelnice în zone străvechi populare, a fondat, într-un chip esențialmente nou, *clasicismul*. « Tu ai schimbat anticul în modern », îi spuse Henri Rousseau Vameșul. « Tu ai schimbat exotul în cel mai pur clasicism al secolului » — Iar fi putut spune.

Într-o astfel de perspectivă teoretică, acordată unor nevoi acut moderne, — și nu dintr-un romantism pitoresc — vorbim adesea, în România, despre dimensiunea *specific națională* a unor mari creatori contemporani. Noi nu ne găsim în fața unei opțiuni de tipul dilemei care-l despărțea pe slavofili și pe europeliști, în Rusia secolului al XIX-lea, opțiunea noastră e mai largă, nu se mișcă între termenii unei asemenea dihotomii: nu « Europa sau tradiția națională », ci « Europa asimilată conform tradiției naționale ». Și asta, bineînțeles, e doar un fel de a vorbi — pentru că Europa însăși e astăzi un fragment dintr-o confruntare infinit mai largă. Ca și Picasso, dar în alt fel — Brâncuși, așa de deosebit de arta neagră — a devenit, cu toate acestea, el însuși, tocmai în contextul artistic din jurul anului 1907, cînd pe firmamentul vieții artistice pariziene se produsese explozia acelei revelații care a fost sculptura neagră. Prin *ricochet*, această experiență insolită scotea la iveală *șăranul român* din sufletul lui Brâncuși.

Iată de ce valoarea universală nu-i compatibilă, în ochii noștri, decît cu o bogată dezvoltare a originalității naționale. E un punct de vedere larg îmbrățișat la noi, de specialiști și de opinia publică: adevărul internaționalism presupune o comunicare spirituală în care se adăunează autentice bogății culturale, nu moduri multiple de indigență. Literatura românească, de pildă, nu uită că a dat literaturii europene din acest secol scriitori ca Ionesco, Tzara, Benjamin Fondane, și alții nu încă atît de cunoscuți, dar meritînd, poate, a fi mai cunoscuți — precum Lucian Blaga, tradus pînă acum doar sporadic, ca filosof al stilului, în Italia. Avem, deci, destule motive, să îmbrățișăm cu legitimă responsabilitate problemele comune ale artei europene; nu gîndindu-le în opoziție cu nevoile dezvoltării naționale, ci *asumîndu-le* original, într-o strînsă, inextorcibilă alianță de particular și general. Nu vom uita niciodată ceea ce am dat și nici ceea ce datorăm artei europene; unitatea culturii universale ne apare zămislindu-se tocmai într-un astfel de circuit neîntrerupt, nu în eprubetele unui voluntarism de firave rețete preuzumioase. Cerul universalității nu e un vid monoton, nemurirea ar fi deolantă fără contradicțiile care dau accent particular și diversitate. Într-o năvelă extraordinară, Jorge Luis Borges imaginează o astfel de lume, care a devenit inertă, fiindcă a băut dintr-un izvor care egalizează totul, într-o indiferență absolută. Tulburătoare și insolită imagine, pe care nu pot nici cum s-o uit — Homer, care a uitat cine este și ce limbă vorbește, nu mai e decît o tristă umbră abrutizată!

Curtezana

Un soare venețian preface-n aur
Mai pletele, incununind alene
Splendori de alchimist; part largi sprincene
Aidoma cu niște punți și gene

Ce-îndrămă spre cumplitul plaur
Al pleoapelor în tainică mișcare;
Legate de canala, duc spre mare,
Se-înălță, cad ori se preschimbă-n zare.

Desmiard adesea în răgaz molatec
Un ciine — cine-l vede-l pizmuiește, —
Cu mina mea, nicidec de jar scrumită,

Scump inelată, n farmec odihnește.
Iar prinți de stirpă veche pier zănatec, —
Sfîrșind răpuși de buza-mi otrăvită.

Sonetul XVII

În ce ferice grădini, cu pururi ădatele coame
De arbori, pe ce gingășii de lujer golaș
rădesc ale mingierii ciudatele poame,
mustind? Sînt poate-n sărmanul plai neviaș

al mizeriei tale! Uimit ești de vrajă!
De prea bogatele boabe rădmi uluit:
neatinșă-i nespusa, frageda coajă;
Nici păsări, nici viermi nu te-au gelozit

Iuindu-ți 'nainte! Oare-n pami îngeri învie?
De blînzi grădinari tainici grijiți,
rodind pentru noi, rude făr să ne fie?...

N-am izbucit noi, umbrele, semnele serii,
seci și coșți prea devreme, prea-n pripă-oșliți,
să turburăm oare cumpăna verii?

Sonetul XX

Doamne, spune-mi tu, ce să-ți hărăzesc?
Făpturi! auz tu i-ai dăruit. —
Zi de primăvară... cum îmi amintesc...
Și-un cal în Rusia... trece-n asfințit.

Murgul venea ne-nsoțit dintr-un sat.
Prinse de-un țâruș, frîghii mai tira —
se vraise noaptea pe cîmpuri uitat.
Ah! bucele coamel cum le mai sbatea!

Scuturînd grumazul într-un ritm sprînțar
în galop pornea pîdică tîrîind, —
dar svîcneau izvoare-n sînge de-armăsar!

Avea simțea spații lunecînd:
necheza, sorbea un văzduh divin,
chip închis în el:

Ție și-l închin.

Sonetul XXI

Înimă, cîntă-mi acele grădini necunoscută,
Clare, de neatinș, în butelii închise,
roze de Ispahan ori Șiraz; apele mute
cîntă-le-n slava neasemuitelor vise.

Înimă, nu-ți sînt străine, vădește-o! Grădiesc
despre tine, bogat pîrguite smachine,
adieri ce parcă prind chip, și-e-ți zîmbesc
printre crengile-n floare crescînd către tine.

Să renunți te ferește, ai cade-n greșală,
pentru că hotărît-ai, miez înseamnă: a fi!
Ca un fir de mătase te strecoară-n urzeală!

Lăuntric izvod, roi de străfunduri încheagă
— Chiar din viața durerii clipe de-ar închîpui, —
Parte fiind, șesătura slăvind-o întregă!

Fără de preget...

Fără de preget, chiar de știm prîvelșteea iubirii.
Și pîntirimul cel mărunț cu nume care plîng.
Și groaznicul abis a-taate mui în care alții
Sfîrșesc: fără de preget mergem amîndoi
Afară spre copaci bătrîni; fără de preget
Întîrziem, loc printre flori afind, în fața cerului.

În românește de N. ARGINTESCU-AMZA

AVENTURĂ ÎN COTIDIAN

■ DORIS LESSING

Prin tunel

În drum spre plajă, în prima dimineață de vacanță, băiatul se opri la o cotitură a drumului și privi în jos la golful sălbatic și stîncos și, apoi la plaja ticsită de vizitatori, care-i era atât de familiară din ceilalți ani. Mai căsă mergea în față, ținînd într-o mîină o sacoașă vărgată. Celălalt braț, așa cum îl legăna alene, apărea foarte alb în soare. Băiatul privi brațul alb, gol, și și, întoarse ochii, cu o înfruntare, înții către gol și apoi din nou spre ma căsă. Simțînd că nu-l are alături, femeia se întoarse:

— Ah, acolo erai, Jerry! O clipă se arătă enervată, apoi îi zîmbi. N-ar fi mai bine să vii cu mine, dragule? Sau preferi...?

Și înfruntă sprincenele, întrebîndu-se, preocupată: oare ce-o fi vrînd băiatul, ce dorințe tainice l-or fi măcinînd, la care ea nu se gîndise niciodată, fie de prea multă treabă, fie din neatenție. Băiatul îi cunoștea bine zîmbetul acela îngrijorat, ca un sol de scuză. Se căi și veni în fugă după ea. Dar pe cînd alerga, mai aruncă o privire peste umăr, spre golful sălbatic și întreaga dimineață, în timp ce se juca pe plajă, în siguranță, se gîndi la golf.

A doua zi dimineață, la ora obișnuită a înțotului și băii de soare, mai căsă se săi spuse:

— Jerry, te-ai plictisit de plaja asta? Ți-ar plăcea să mergi în altă parte?

— O, nu, îi răspunde fără să șovăie, zîmbindu-i sub impulsul aceluiași inevitabil segment de căntă care se confunda cu un fel de cavalierism.

Totuși, în timp ce cobora alături de ea, lăsa fără voce să-i scape:

— Așa vrea numai să aflu o privire la stîncile acelea de acolo. Mama cumpăni ideea. Golful arăta sălbatic și nu se vedea țipenie de om, totuși îi răspunde:

— Bine, Jerry. Și cînd te-ai sălătur, vino pe plaja mare, sau du-te direct la vilă, cum crezi.

A pînă mai departe, legănîndu-și brațul gol, acum ușor înroșit de soarele de ieri, iar băiatul, gata să alerge din nou spre maică-sa, pentru că nu-l răbdă inima s-o lase singură, rămase totuși locului. Femeia continuă să chibzuasca. «Firește, e destul de mare ca să fie în siguranță și fără mine. Lam ținut preasfrîns? Nu trebuie să se simtă obligat să stea tot timpul cu mine. Trebuie să fiu atentă».

Era singurul copil, de unsprezece ani. Ea era văduvă. Luase hotărîrea să nu fie nică prea posesivă, nici prea indiferentă. Frămîntată de întrebări, se duse să-și facă plaja. Iar Jerry, în momentul în care o zări pe maică-sa pe faleza, începu să se lase pe coborîșul povîrînit al golului. De unde se găsea el, cocoțat printre stînci roșietice, golul părea un căuș în care jucau unde verzi-albastrii, țivite cu alb. Pe măsură ce se lăsa mai jos putea vedea marea răspîndu-se printre istmuri strîmte și însulște de stîncă dură, tăioasă, iar suprafața vălurită și clipocîndă a apei schimba nuanțe de purpură și albastru închis. În cele din urmă, în timp ce aluneca sau se lăsa tirîș pe ultimii cîțva

Trei povestiri diferite de trei autori diferiți, și totuși există o legătură între ele (pe lîngă aceea care leagă toate lucrurile între ele); nu este vorba de căutarea inocenței pierdute și de cucerirea purității, ci de raportul om-societate (sau dacă vreți, om-omani), care o preocupă în egală măsură pe scriitoarea engleză Doris Lessing și pe americani Jack Kerouac și John Updike. De fapt, în această constă deosebirea calitativă dintre generația anebelică și cea contemporană. Experimentașimul, chiar cînd este manifest — în speță în poezie — nu este decât epigonism în comparație cu experiența din primii treizeci de ani ai secolului nostru. Scriitorii tineri sînt preocupați — probabil și din pric la secolului produs de război — mai mult de om ca ființă socială, de integrarea lui în cadrul comunității, de locul său printre semenii. Între povestirea lui John Updike și cea semnată de Doris Lessing se pot trasa coordonate comune, deși este vădit faptul că nici unul nu este tributar celui-alt: o anumită concepție comună despre viață este și firesc să dea rezultate apropiate. Dacă în cazul prozatoare britanice simțim antagonismul pe care îl nutrește pentru mama-eului și nu ne scapă senza la adresa educației britanice, Updike este absolut de orice fel de malicie în zugrăvirea personajelor sale. Erou celor doi încearcă să se împacă cu sine, cu «poziția de mijloc» în care se află, cu limitările condiției umane; ei sînt sceptici.

Kerouac se luptă și el cu lumea, pentru integrare, altă direct cî și prin eroii săi, dar necesitatea unei soluții imediate îl aruncă dincolo, în brațele fie ale «antecedentalismului», a lumii subpămîntene lipsite de orice perspectivă de salvare (Subteroni), fie ale transcendentalismului, în care eroii sînt liberi de societate și liberi de complexe, gata să absoarbă marea și năzuri; drumul fără nici o pînă anume este, în cazul lui Kerouac, cel care înlesnește comuniunea om-natură pînă la contopire.

metri, zări creasta a.b.ă a unui val, și; avansurile sfioase, limpezi, ale apei ce scaldă nisipul argintiu, iar dincolo, mai departe, un albastru compact, greu.

Înaintă alergând prin apă și începu să înnoie. Înota bine. Ajunse curînd la un petec de nisip scilpitor, așternut spre țărm cu o senzație de ușurare la gîndul că mama se află pe plajă, dar în același timp, simțindu-se dintr-o dată foarte singur. Pe murea, unu banc, ce delimita marginea golfului de promontoriu, se aflau presărate buciți de stînci. Mai sus, cîțva băieți se dezbrăcau, și apoi alergau desușuți aruncîndu-se de pe stînci.

Băieșul englez înotă spre el, ținîndu-se la distanță unei aruncături de apă. Erau băieți din partea oculară, cu pielea arsă de soare, arămi și vorbind o limbă pe care nu o înțelegea. Își simți întreaga făptură năpădită de dorința arzătoare de a-i prinde ei, unul de-al lor. Înotă ceva mai aproape; băieții întoarseră capul și-l priviră printre ploape înfugate, atent, peste ochii negri. Unul dintre ei, așezîndu-se pe apă, făcu un semn cu mîna. Alții a fost deajuns. Într-o clipă se și află pe stînci, îngrîșiți, zîmbindu-le cu o implorare ceznădăduță. Încordată, li adreșă salutul zgometos și apoi, văzîndu-l că-și păstrează zîmbetul încordat, nereceptiv, înțelesă că era un străin ce se rătașise de plaja rezervată lui și-l dădău uitării. Dar el era fetic. Se afla printre băieții aceia.

Începură să se arunce, de pe un loc mai ridicat, într-o adîncitură de mare albastră, prinsă între stînci colturoase și aspre. După ce plonja și ieșeau la suprafață, înotau primprejur, apoi se cățărau din nou așteptîndu-și rîndul să se arunce iar. Erau băieți, voinici — lui Jerry îi păreau adevărați bărbați. Plonja și el iar ceilalți îi urmăriră atenți, pe urmă cînd înotă ca și-și reia locul, se dădău la o parte. Se simtea acceptat, și se aruncă din nou, cu grăjă, mîndru de el.

După cîțva timp, cel mai mare dintre băieți își făcu vînt, se aruncă în apă, și nu se mai ivi la suprafață. Cei alții rămăseră la locurile lor, plîndind. Jerry, văzînd că nuși mai face apariția capul cafeniu, șiîroind de apă, scoase un strigăt de alarmă: băieții îl aruncă o privire rece și-și întoarseră ochii spre mare. După un răstimp lung, băiatul rășări de partea cealaltă a unei stînci mari, negre, dînd drumul aerului din plămîni într-o trombă de stropi și un strigăt de triumf. Pe dată, plonja și ceilalți. Pentru o clipă, dimineața prau toată făcută din țipete vesele de băieți; un moment mai tîrziu, aerul și apa rămăseră pustii. Dar prin albastrul compact, se desluseau forme negre zăbîntușe, orbecînd.

Jerry plonja, trecu pe lîngă grupul de înotători sub apă, văzu înălțîndu-se în fața lui un perete întecat de stîncă, îl atîrse și ținîndu-se de el, în loc unde peretele forma o barieră joasă peste care putea privi. Nu se zărea nimeni; formele vag ale înotătorilor se topiseră în apă, sub el. Apoi unul și mai pe urmă altul dintre băieți se iviră a capăt. Cel mai îndepărtat al barierii, și Jerry înțelesă că înotaseră printr-o spărtură sau printr-un fel de gaură a stîncii. Plonja din nou. Prin apa foarte concentrată în care nu izbutea să deslusească nimic decît stîncă goală. Cînd ieși la suprafață, băieții se găsău. d. n. nou pe stîncă-trambulină, pregătindu-se să repete vitejeasca ispravă. Cuprîns de panică înfrînger, Jerry începu să strige din nou, în engleză: « la urtați-vă! Uitați-vă la mine! » și se porni să plescească și se zbuguie în apă ca un cîine la lîmbăit.

Se uită la el cu gravitate, înfruntîndu-se. Cunoștea înfruntarea asta. În cîlepe cînd se simtea neputincios și îl privea să se maimălărească, doar, doar o atrage atenția mamei-său, ea îl răsplătea cu o începă asemănătoare, gravă, ceretătoare și stîngerită.

Năpădit de o rușine care-l ardea, simțîndu-se pe buze un zîmbet de scuză, lipit ca o cicatrice de carne și mai poată scăpa nicînd, privi la grupul de băieți mari și arămi, de pe stîncă, și începu să strige: *Bonjour! Merçi! Au revoir! Monsieur, monsieur!*, înălțîndu-și vocea pe după urechi și agîtîndu-le ca pe niște corbițe.

Apa îi umplu gura; simți că se înăbușă, se lăsa la fund, ieși la suprafață. Stîncă, o cupă mai înăntă încă dată de povara băieților, pareă acum să se avînte din apă pe marea ce se usura de greutate: aerul era despicat de trupuri care se aruncau în jos. Pe urmă stîncă rămase pustie sub arșișoarea lui. Numără unu, doi, trei... La cîncizeci, se înspăimîntă. Desigur că se îneca cu toții, acolo sub el, prin cavelele z dului de apă. Cînd ajunse la o sută, privi în jur, la înălțimile golului, întrebîndu-se dacă să strige după ajutor. Începu să numere mai repede, și mai repede, ca să-i grăbească, să-i aducă mai iute la suprafață, să, să-i îneca mai iute — orice nume mai scape de teroarea asta a numărărilor într-una, într-una, în pustietatea albastră a dimineții. Și apoi deodată cînd ajunse la o sută șaiszeci, apă de dincolo de stîncă se umplu de băieți care țîneau în sus ca niște balene rațen. Înnotă înapoi la țărm fără să-i arunce măcar o privire.

Se cățăra din nou pe stîncă-trambulină și se așeză jos, simțîndu-i aspră-mea fierbinte sub pulpe. Băieții își strînsă haine și acum porniră în fugă de-a lungul țărmului, spre un alt promontoriu. Pe semne că pleacă ca să scape de el. Începu să plîngă, înfîșîndu-și pumnii în ochi. Nu era nimeni să-l vadă, așa că își vărsă tot amarul în plîns.

Se păru că trecuse o grămadă de vreme și porni să înnoie spre locul de unde o putea vedea pe mamei-său. Dar, era încă acolo, o pată galbenă sub o umbrelă portocalie. Înnotă înapoi spre stîncă cea mare, se cățăra pe ea, și plonja în apa albastră, stătută, printre bolovanii colturoși și colțoși. Se lăsa la fund, plînd cînd atîrse din nou reciful. Dar sarea îi înțepa atît de dureros ochii, încît nu putu vedea nimic.

Ieși la suprafață, înnotă plînd la țărm și se duse la yală unde o așteptă pe mamei-său. Peste puțin timp o văzu urcînd cărașea agale, legîndu-și sacoașă vîrgată și brațu gol, încoșu.

— Vreau o pereche de ochelari submarini, îi spuse glînd, pe un ton de rugă sfidătoare.

Ea îi aruncă o privire lungă, cercetătoare, și-i spuse degajat:

— Bine, dragă, desigur.

Dar îi trebuiau acum, acum, acum! Trebuia să aibă în minutul asta, și nu mai tîrziu. Începu s-o sîchă și s-o piseze plînd se duse cu el la un magazin. De îndată ce îi cumpără ochelarii, Jerry îi smulse din mîna mamei-său de parcă se temea că-va opri pentru ea, și o întinse în goană pe cărașea povîrnită, spre gol. Înnotă plînd la bariera de stîncă, își puse ochelarii și se lăsa la fund. Presunsea apoi prau înșe în vidul care îi pea cauciucul de obraz și ochelarii îi luncău. Înțelesă că trebuia să se apropie de baza stîncii plonjînd vertical, de la suprafață. Își fixă din nou ochelarii, de astă dată mai puternic, îi umplu plămîni cu aer, și plutu cu fața în jos. Acum putea vedea. Se simtea de parcă ar fi căpătat dintr-o dată un alt set de ochi — ochi de pește cu care deslusea tot ce era transparent, și fragil și uinditor în apa cristalină.

Odesubt, la șase sau șapte picioare adîncime, se afla o podea de nisip extrem de pur, de un alb strălucitor, solid și puternic încrețit de curenți. Două forme cenușii, cu două piese lunguete și rotunjite din lemn sau din tablă, înnotau pe aproape. Erau pînă. Îl văzu îndreptîndu-se unul spre celălalt, plutînd o clipă nemăștiți, proiectîndu-se apoi înainte, cîrmînd într-o parte și rotîndu-se înapoi. Că într-un dans acvatic. Desupra lor, apa se bășica, de parcă ploua prin ea cu bănuși de argint. Și pești — minade de peșteri miniaturale, cît unghia, spîrgeau apa. Într-o secundă simți pe picioare o mie de atingeri ușoare. Avea senzația că înnotă printr-o fulgure de argint. Stîncă cea mare pe care o străbătuseră băieții țînea brusc din nisipul alb, întunecată, împodobită cu

culo ca smocuri de alge verzi. Nu se vedea nicio spărtură. Înotă pînă la baza ei. Se ridică mereu la suprafață, își umplea pieptul cu aer, și se afunda din nou. Bîjbîia, iar și iar, la baza stîncii, pipănd-o, stîngînd-o în brațe aproape, în disperată căutare a unei intrări. Și la un moment dat, agățîndu-se de peretele negru, își ridică genunchii și-și împinse picioarele înaintea, fără să mai înțîinească nici un obstacol. Găsite spărtura.

Într-o clipă, scormoni printre pietroalele risipite pe bariera de stîncă, pînă găsi un bolovan mare, și cu el în brațe se lăsă la fund, pe muchea recifului. Căzu, tîrît de greutate, drept pe podeaua de nisip. Tînuindu-se strîns de ancora lui de piatră, se întoarse pe o parte și începu să cerceteze pe sub lespezea neagră, căutînd locul unde picioarele nu mai înțîinează piedică, și încercă să se îndese înăuntru. Pătrunse înțîi cu capul, își dădu seama că umerii lui încăpeau, se întoarse pe o parte și se trezi înăuntru pînă la bîrlu. Nu putea vedea nimic în față. Ceva moale și viscos îi atînea gura, zări o ciupercă neagră onduliindu-se pe stîncă cenușie și îi săgetă panica. Avu viziuni de caracate, de plante carnivore. Se trase înapoi, și la ieșire, în gura tunelului zări încovrigindu-se un tentacul de algă marină. Ațit a fost deajuns. Leși în lumina soarelui, înotă spre tîrm și se întinse pe stîncă de pe care se aruncase. Privea în jos, în căușul albastru al apei. Știa că trebuie să răzbată prin acea cavernă sau spărtură, sau tunel, pînă în partea cealaltă.

În primul rînd, își spuse, trebuia să învețe să-și controleze respirația. Se lăsă în apă cu un alt petrol în brațe, ca să poată cădea fără efort la fund. Începu să numere. Unu, doi, trei, Număra cu înfrîjire. Își auzea singele pulsîndu-i în piept. Cincizeci și unu, cincizeci și doi, ... Îi dorea pieptul. Lăsă petrioul din mînă și reveni la suprafață. Soarele scăpătase. Se întoarse în goana la vilă și o găsi pe maică sa așîndu-și cîna. I întrebă doar atît:

— A fost plăcut?

— Și-ți răspunde:

— Da.

Toată noaptea visă numai pesteră, tînd stîncă scufundată în mare. A doua zi, de îndată ce împrăvi cu gustarea de dimineață, fugi la golf.

În noaptea aceea îi curse sînge din nas. Stătuse patru ore sub apă, învățîndu-se să-și țină respirația, și acum era slab și ametit. Maică sa îi spuse:

— În locul tău, n-aș forța prea mult lucrurile.

A doua zi și în următoarea, Jerry își exercă plămîinii de parcă totul, întreaga sa viață, tot viitorul și cariera lui depindeau de acest lucru, și noaptea îi curse din nou sînge din nas, iar maică sa stăruia să meargă a doua zi pe eala plajă. Era un chin pentru el să piardă o zi din programul de antrenament pe care și-l impusese, dar rămase alături de ea pe plaja aceea, care acum i se părea un loc bun pentru copii mici, un loc unde maică sa putea să zăcă în siguranță, la soare. Nu era plaja lui.

În ziua următoare nu mai ceru voie să se ducă la plaja lui. Plecă, înaintea ca maică sa să fi avut timp să cîntărească problema complicată a ce se cuvine și ce nu se cuvine. Descoperi că ziua de odihnă îi sporisce cu zecă număratoarea cîmpilor de rezistență. Băștîrîi acela mari străbătîndu tunelul cît numărăse el pînă la o sută șazecei. Dar numărare repede, pentru că se simțise speriat. Dacă ar încerca, poate că acum ar izbîrzi și el să străbată tunelul, dar n-avea încă de gînd să încerce. O perseverență ciudată, matură, o nerăbdare bine stăpînită, îi determină să mai aștepte. Între timp zăcea sub apă, pe nisipul alb, presărat acum cu pietroale pe care le adusese cu el, de sus, și studia gura tunelului. Îi cunoștea fiecare ieșitură și fiecare intrînd, atît cît îi era cu putință să vadă. Avea senzația că și-și simte pe umeri muchiile ascuțite.

La vilă, cînd maică sa nu era pe aproape, se așeza lîngă ceas și calcula timpul de rezistență. La început nu-și veni să creadă, apoi fu mîndru să constate că-și putea ține respirația, fără efort timp de două minute. Cuvintele „două minute”, confirmate de autoritatea ceasornicului, apropiară mult perspectiva acelei aventuri care i se părea atît de necesară.

Peste vreo patru zile, într-o dimineață, maică sa îi spuse cu un ton foarte natural că vor trebui să plece acasă. Cu o zi înainte de plecare, o va face. O va face chiar de-îl să moară, își spuse autosfîndu-se. Dar cu două zile înainte de data plecării — o zi de triumf în care numărătoarea lui sporisce cu cincisprezece — nasul îi sîngeră atît de rău, încît îi apucă amețea și trebui să zăcă neputincios pe stîncă cea mare, molatică o algă marină, și privind la suvița groasă de sînge care se prelungea pe piatră și picura, înțîn, în mare. Era înspăimîntat. Dacă îl apucă amețea în tunel? Dacă moare acolo, printre cîrșii de apă — își simți capul învîrindu-l-se în soarele fierbinte, și aproape că renunță. Își spuse că — o să se întoarcă acasă și o să se odihnească, și poate că vara viitoare, cînd o să fie mai mare cu un an — el bine, atunci o să treacă și el prin spărtură.

Dar chiar după ce luă această hotărîre, sau gîndi că o luase, constată că rămăsese în continuare pe stîncă, privind în adîncurile apei, și știu că acum, în acest moment cînd nasul abia încetase să-și mîngîieze, cînd capul îi dorea încă și-l vîrșia — acum, acesta era momentul cînd va încerca. Dacă n-o făcea acum, n-o s-o mai facă niciodată. Tremură de teamă că n-o s-o facă, și tremura de groază la gîndul tunelului lung, lung, din stîncă, sub mare. Chiar și în plină lumină bariera de piatră părea foarte întînsă și foarte masivă: tone de piatră atîrnau deasupra locului pe unde trebuia să treacă. Dacă o fi să moară acolo, o să zăcă pînă într-o zi — poate că abia anul viitor — băcîții aceia voinici o să vrea să înote prin tunel și or să-l găsească blocat.

Își puse ochelarii, îi fixă, controlă vidul prin care se liseau de temple. Mîinile îi tremurau. Apoi alese bolovanul cel mare pe care-l putea ține în brațe și se lăsă să luncce pe marginea stîncii pînă cînd jumătate de trup îi pătrunse în apa care-l cuprîndea în pinzele ei reci, și jumătate rămase în soarele fierbinte. Aruncă o privire spre imensitatea pustie a cerului, își umplu plămîinii o dată, de două ori, și se lăsă rebede la fund, cu bolovanul în brațe. Îl lăsă din mînă și începu să numere. Se agăță de marginile spărturii și se vîrî înăuntru, răsucindu-și umerii într-o parte, așa cum își amînti că trebuia să facă, și proptindu-și picioarele ca să se împingă înăte. Cîrșile se află în interior. În interiorul unui horn îngust de piatră, umplut cu apă cenuș u galbuie. Apa îl sălta în sus, izbîndu-l de tavan. Tavanul era colțuros și-l rînea spațele. Se țira pe mîini, — repede, repede — și-și folosea picioarele în ch-p de pîrghie. Se izbîi cu capul de ceva: o beznă ascuțită îl ameți. Cîncizeci, cincizeci și unu, cincizeci și doi, ... Era în dormă adîncă și i se părea că apă îl strîvește, cu întreaga greutate a stîncii. Șaptezece și unu, șaptezece și doi, ... Plămîinii păreau să nu fie supuși unui efort prea mare. Se simțea ca un balon umflat, pieptul îi era atît de ușor, dar capul îl zvîcnea.

Se izbea într-una de tavanul de piatră, ascuțit și luncos în același timp. Se gînd iarși la caracate și se întrebă dacă tunelul nu era curva umplut cu alge în care să se împotmolească. Se împinse înaintea proptîndu-se convulsiv, într-o mișcare plină de panică; își lăsă capul în jos și înțîn. Picioarele și mîinile i se mișcă în voie, ca în largul mării. Se vede că tunelul se lărgise. Își spuse că ar trebui să înote repede, dar se temu să nu se lovească la cap dacă tunelul s-ar fi îngustat din nou.

O sută, o sută unu, ... A devenise mai alburie. Îl învadă triumful. Plămîinii începeau să-l doară. Cîteva mișcări și va ieși afară. Numără săbatic; spuse o sută cincisprezece, și apoi, după un rîstimp lung, din nou o sută cincisprezece. În jur, apa căpătase o limpezime de cleștar verziu. Apoi, deasupra capului, văzu o crăpătură în stîncă. O rază de

soare se filtra dezlăuind masa neagră, stîncoasă a tunelului, o moluscă solitară, și întunericul de deasupra.

Era la capătul puteilor. Privi în sus, la despăcătura, de parcă ar fi fost umplută cu aer și nu cu apă, de parcă ar fi putut să-și pună gura la ea și să soarbă aer. O sută cincisprezece, se auzi spunîndu-și în cap — dar spusese asta de mult. Trebuie să se ridice în întunericimea de sus, altfel o să se înecă. Capul i se umfla, plămîinii îi plesneau. O sută cincisprezece, o sută cincisprezece, îi boacăna în cap, și se agită slab de stîncă, în întuneric, trăgîndu-se înaltele, lăsînd în urmă fișia îngustă de apă luminată. Simțea că moare. Își pierduse aproape cunoștința. O durere imensă, crescîndă, îi umplea capul, și deodată bozza explodă într-o izbucnire de lumină verde. Fîr nile bîlbîind în față, nu mai întîlniră nimic, și picioarele, izbind în spate, îl proiectară în larg.

Se ridică la suprafață, cu fața în sus. Respira convulsiv, ca un pește. Simțea că o să se scufunde și o să se înecă; nu era în stare să înalte ce oțvă mîrii, pînă la stîncă. Dar o simți, se agită de ea și începu să se cațere. Căzu cu fața în jos, gînd. Nu vedea nimic înaintea ochilor decît un cheag negru, vîrstat de vîne roșii. Se vede că-i plesniseră ochii, așa gîndi; îi simțea plini de sînge. Își smulse ochelarii și un strop roșu picura în mare. Îi singera nasul și sîngele îi intrase sub ochelari.

Își umplu pumnii cu apă de mare rece și sarată, și-și stropi fața. Nu știa dacă în gura simțea sînge sau apă sarată. După o vreme bălăile în mîi se domoliră, ochii i se limpeziră și se ridică în picioare. La o jumătate de milă mai încolo îi văzu pe băietii din partea locului jucîndu-se și sărînd în mare. Nu-i voia. Nu voia nîc decît să se întoarcă acasă și să se culce.

Peste puțin timp, înotă la fîrm și urcă încet cărarea spre vilă. Se trînti pe pat și adormi. Se trezi la zgomotul unor pași pe alcea de afară. Se întoarcă macă-să. Se repezi la baie, gîndind că nu trebuia să i vadă dîrele de sînge sau de lacrimi de pe fața. Ieșind din baie, o întîmpina tocmai pe cînd intra în vilă, zîmbitoare. Privirile i se luminară.

— Ai avut o dimineată plăcută? îi întrebă lăsîndu-și o clipă mîna pe umărul lui rîmen, fierbinte.

— Da, multumesc, îi răspunse.

— Ești puțin palid, și apoi, cu îngrijorare și asprime în glas: cum te-ai lovit la cap?

— M-am lovit, pur și simplu.

Îi privi atent. Era foarte încordat. Ochii aveau o lucire de gheață. Se simți cuprînsă de griji. Dar după o clipă își spuse: « Nu trebuie să mă alarmez. Nu se poate întîmpla nimic. Băiatul înotă ca un pește ».

Se așezară împreună la masa de prînz.

— Mîmico, îi spuse, pot sta sub apă cel puțin două sau chiar trei minute.

Cuvintele izbucniseră din el.

— Zău dragă? Totuși nu trebuie să exagerezi. Cred că azi n-ai mai trebui să înot.

Se pregătise să înfrunte o furtună de proteste încăpăținate, dar băiatul acceptă pe dată.

Golful nu mai prezenta acum nici o importanță.

În românește de ANTOANETA RILIAN

■ JOHN UPDIKE

Jo și vrăjitorul

În fiecare seară, ca astăzi, sîmbăta după masă, Jack îi spunea ficei sale Jo o poveste născocită de el.

Obiceiul vechi, de cînd fetița avea doi ani, împlinea la rîndul lui, cîrînd, doi ani, își simțea capul scuturî. Fiecare poveste nouă era o variantă nu prea îndepărtată a aleelei povestirii: o jivină mică, ce de obicei se numea Roger (Roger Peștele, Roger Veverța, Roger Jderul), avea cîte un necaz și alerga după sfaturi la o bufniță bătrînă și înțeleaptă. Bufnița îi îndruma către un vrăjitor și vrăjitorul, printr-un farmec, îi rezolva problema, cerîndu-i drept răsplată mai mulți bănuți decît avea Roger. Dar Vrăjitorul îi arăta unde putea să găsească restul de bănuți care îi lipsau. Apoi, fericit, Roger se juca un timp cîalte ființe și se întorcea acasă la mama lui. La timp ca să audă fluieratul trenului care-l aducea pe tîticu de la Boston. Jack mai povestea ce mincau la cină și cu asta povestea se sfîrșea. Era pus la cazne grele mai ales sîmbăta cînd încerca să-și duca la capăt povestea, deoarece Jo nu mai dormea după amiază și conștința faptului în sine făcea ca ritualul să pară de prisos.

Micuța (nu mai era atît de micuța, picioarele sub plapumă îi ajungeau la jumătatea patului, patul o lare, dublu unde o lăsa să se culce după amieză sau cînd era bolnavă) se culabise în sfîrșit, și din felul cum obrazul rotund îngropat în pernă îi strălucua în razele de soare ce se strecurau prin storiurile trase, o minune nu părea cu totul imposibilă. Poate că va adormi ca un copil de doi ani. Fratele ei Bobby, care avea doi ani și adormise cu sticla alături. Jack o întrebă:

— Despre cine să-ți povestesc azi?

— Roger... — Jo strînsese din pleoape și zîmbi la gîndul că se gîndește. Ochii i se desenseră, albastru măicăsi.

— Sconcs, spuse cu hotărîre.

Un animal nou; trebuie că vorbesc despre sconcs la grădiniță. Apariția unui erou nou, trezi în Jack, pentru moment, entuziasm creator.

Bine, răspunse. A fost odată ca nicodată într-o pădure adîncă și întunecoasă o jivină mică, mitică, pe care o chema Roger Sconcs. Și mîroșea foarte urit...

— Da, aprobă Jo.

— Mîroșea atît de urit încît nici una dintre viețuitoarele pădurii nu voia să se joace cu el. — Jo îi privi solemn. Nu se așteptase la asta. — Ori de cîte ori se ducea să se joace — Jack continuă cu vervă, amintindu-și umilintele pe care le suferise în copilarie — celelalte animale mititele începeau să strige « hel, uite că vine Roger Sconcs împuțit... », și fugeau, ar Roger Sconcs rămînea singur. Și două lacrimi mici îi rotîndu i se rostogolau pe obraji. Cîntările gurii lui Jo se lăsară în jos iar buza inferioară i se rugule pe cînd el trăsă cu arătătorul pe lînga nasul ei dîra uneia din lacrimile lui Roger Sconcs.

— Nu se duce la bufniță? întrebă ea cu o voce ascuțită și ușor răgușită. — Stînd pe pat lîngă ea, Jack simți cum îi tremurau picioarele mișcînd plapuma. Era tumult de situație — îi povestea ceva adevărat, ceva ce trebuie să știe — și nu dorea să se grăbească. Dar auzi de jos scîrțîitul unui scaun și-și dădu seama că trebuia să coboare și-o ajute pe Clare să vopsească mobila din salon.

— Ei, și-ntr-o zi pe când se plimba foarte trist, ajunse la un copac mare de tot și în vârful vârfului era o bufiniță uriașă, bătrână și înțeleaptă.

— E bine.

— «Doamnă Bufniță», spuse Roger Sconcs, «toate animalele fug de mine, fiindcă miroșat de urât». — «Chiar așa — îl întrerupse bufinița. — Miroși foarte, foarte rău». — «Ce să mă fac?» întrebă Roger Sconcs, și plîns din tot sufletul.

— Vrăjitorul, vrăjitorul, strigă Jo și se ridică brusc în capul oaselor. O carte aurie cu poze căzu din pat pe podea.

— Ei, Jo. Tăticul îți spune povestea, sau vrei s-o spui tu?

— Nu, Tu o spui.

— Atunci culcă-te și încearcă să dormi.

Își lăsa capul din nou pe pernă și spuse:

— Din capul tău.

— Așa. Bufnița se gândi, se rătăcind și în cele din urmă vorbi: «De ce nu te duci la vrăjitor?»

— Tăticule!

— Ce e?

— Descinde-te sînt adevărate? — Asta făcea parte dintr-o etapă nouă care începuse abia luna asta, etapa realității. Când în povestisese că pănienii mănîncă muscului se întorsese spre măică-sa și o întrebă: «De-adevăratele?» Și cînd Clare o învățase că Dumnezeu e în cer și peste tot în jurul lor, se întorsese spre măică-să și insistase cu un zîmbet șiret și totuși plin de interes: «Chiar de-a-adevărat?» — În povestii sînt adevărate, — îi răspunse Jack scurt, necăjit că pierduse o măsură. — Bufnița i-a spus: «Străbate pădurea întunecoasă, pe sub meri, prin mlaștină, sari peste pîrlu...»

— Ce-i aia pîrlu?

— Un rîu mai mititel. «Sari peste pîrlu și ai să dai de casa vrăjitorului». Zis și făcut. Cîrînd ajunse în fața unei căsuțe albe și bătu la ușă. — Jack ciocăni în pervaz; sub plapuma ridicată trupul lui Jo se înfrîcă.

— Și atunci un bătrîn micuț cu barbă lungă, albă și o pălărie albastră țuguiață ieși în prag și întrebă: «Ei? Șine-i acolo? Și se vrei? Miroși groaznic». — Vocea vrăjitorului era unul din efectele la care ținea cel mai mult, și îl realiza schimonosindu-i obraji și lăcrîmînd, ochii injectîndu-i-se pentru o clipă. Simțea că rolu de bătrîn i se potrivește. — «Știu», răspunse Roger Sconcs. «Toate animalele fug de mine. Bufnița uriașă și înțeleaptă m-a spus că putez să mă ajute».

— «Da? Să vedem. Hal, intră. Nu te apropia prea tare». Înăuntru, Jo, se găseau toate sculele fermecute îngramădite unele peste altele, într-un morman plin de praf, fiindcă vrăjitorul n-avea nici o femeie care să-i facă curat.

— De ce?

— De ce? Fiindcă era vrăjitor și fiindcă era foarte bătrîn.

— O să moară?

— Nu. Vrăjitorul nu mor. Și cîtrobăi prin odale și găsi un băț vechi care se cheamă baghetă magică și îl întrebă pe Roger Sconcs cum voia să miroasă. Roger se gândi ce se gândi, și răspunse: «A roze».

— Da. Bun. Aprobă Jo satisfăcut.

Jack o țîcă cu o privire hipnotică și întonă cu vocea bătrînească și certărească a vrăjitorului:

«Abracadabra, hocus-pocus»

Ce mai fii Roger Sconcs Roze, poze, gheme

Roger Sconcs nu te teme: Bingo!

Se opri ca să urmărească expresia vrăjității ce se întinse pe chipul flicei sale pornind de la nări, împingîndu-i sprîncenele în sus și buza inferioară în jos într-un rînjit larg și tăcut, în care Jack, surprins, recunoscu grimasa soției sale la petreceri cînd simula că se distrează.

— Și dintr-o dată, șopti el, casa vrăjitorului se umplu de un miros de — roze! «Roze» strigă Roger Peștele. Iar vrăjitorul răspunse foarte posomorit: «Îmi dătoriez șapte gologani».

— Tăticule.

— Ce e?

— Roger Sconcs. Ai spus Roger Peștele.

— Da. Sconcs.

— Ai spus Roger Peștele. Nu-i o prostie?

— Ba da. A fost o prostie din partea tăticului tău bătrîn și prost. Unde am rămas? Mai departe știu ce s-a întîmplat cu banii.

— Ba spune.

— O.K. Roger Sconcs răspunse: «Dar n-am decît patru bănuți», și începu să plîngă. — Jo își luă din nou o mîtră plîngărească, dar de data asta fără nici o urmă de sinceritate. Ceea ce-l cam indispușe pe Jack. De jos se mai auziră și alte troznituri. Clare n-ar trebui să împingă mobilele grele, era doar în luna a șasea. Așteptau al treilea copil.

— Așa că vrăjitorul îi spuse: «Nu-i nimic. Du-te plîa la capătul uliții, învrîtește-te de trei ori și apoi caută în fîntîna fermecată, acolo vei găsi trei gologani. Gribăște-te». Iar Roger Sconcs porni spre capatul uliții, se învrîră de trei ori și găsi în fîntîna fermecată — trei bănuți! Așa că-i duse vrăjitorului. Iar apoi fugi fericit în pădure unde toate animalele se adunară în jurul lui fiindcă miroșea atât de frumos. Se jucară de-a prînsele, base-ball, fotbal, baschet, cricket, hochei și marocco.

— Ce-i aia marocco?

— E un joc care se joacă cu betisoare.

— Ca bagheta magică a vrăjitorului?

— Într-un fel. Și s-au jucat și au ris totă după amiaza, iar cînd a început să se întunece au fugit cu toții acasă la mămicile lor.

Jo începu să-și frîmte mîinile și să privească pe fereastră, la frîntura de zi care răzăbăta printre sturori. Era sigură că povestea se sfîrșise.

Lui Jack nu-i plăceau femeile care își închipuie că știu totul dinainte, dorea să le vadă receptive, să îndruiască cuvintele.

— Ei, Jo, mă ascultă!

— Da.

— Findică vine ceva foarte interesant. Mămica lui Roger Sconcs spuse: «Ce-i cu mirosul ăsta înrozitor?»

— Cu-u-u-m?

— Iar Roger Sconcs îi răspunse: «Eu sînt, mămică. Miros a roze». «Cine te-a făcut să miroși așa?» i-a întrebă ea. «Vrăjitorul», îi răspunse. «Ce obrăznicie», strigă ea. Ai să mergi chiar acum cu mine înapoi la vrăjitorul acela nerușinat».

Jo se ridică în capul oaselor, cînd din mîini înspăimîntată de-a binelea.

— Dar, tăticule, i-a spus doar că celelalte animale fugeau de el. Mîinile îi dispărură sub plapumă.

— Bine. «Dar mămică, toate celelalte animale fug de mine». «Nu-mi pasă. Miroseai cum trebuie să miroasă un pui de sconcs, așa că mergem imediat la vrăjitorul acela». Și zicînd acestea luă o umbră și cînd ajunseră, îl poci pe vrăjitor cu umbrela drept în cap.

Cîntec de hoinar

— Nu, se rugă Jo, atingîndu-i buzele cu mîna, dar chiar așa agitată cum era, nu îndrăzni să oprească izvorul adevărului. Îi veni inspirația.

— Și atunci vrăjitorul îi trase înopoi una în cap și-l lăsă pe micul scons așa cum era.

— Nu, se împotrivi Jack. Vrăjitorul spuse: «O.K.» și Roger nu mai mirosi a roze. Miroase din nou tot atât de urît.

— Dar celelalte anim — oh ! — anim —

— Joanne. Asta e povestea lui tăticu. Sau vrei ca tăticu să nu-ți mai spună nici o poveste? Fața ei mare îi privi încremenită în lumina cernută.

— Asta-i tot ce s-a întîmplat. Roger Scons și mămică lui s-au întors acasă, pe drum au auzit u-u-u-u, era zgomotul trenului și-și care-l aducea pe tăticul Scons de la Boston acasă. S-au aplecat la masă și au mîncat fasole verde, friptură de porc, țelină, ficat, cartofi, piré și oh — ce — mai plăcintă la sfîrșit. Iar cînd Roger Scons s-a suit în pat, mămică lui veni și-l îmbrățișă și îi spuse că miroase iar ca pușiorul ei și că-l iubește foarte tare. Și așa se termină povestea.

— Dar, tăticule,

— Ce e?

— Celelalte animale fugeau iar?

— Nu, fiindcă în cele din urmă se obișnuiră cu mirosul lui și nu le mai păsa de loc.

— Ce-i ala încredinmă?

— După un timp.

— Avea o mămică foarte proastă.

— Nu-i adevărat, o contrazise el cu o îndrăjire uluitoare și citi pe figura ei

că înțelșese că își apăra propria mamă sau ceva asemănător. — Acum vreau să-ți lași capul mare și greu pe pernă și să-ți tragi un pui de somn.

Trase staturile astfel înct lumina să nu mai pătrundă de fel în încăperea și porni pe virfuri spre ușă, prefăcîndu-se că o crede adormită. Dar cînd se întoarse o văzu stînd ghemuită deasupra plapumei privind-l fix.

— Ei. Bagă-te sub plapună și închide ochii repede. Bobby a adormit.

Se ridică și luîndu-și avînt se sălta ușurel de cîteva ori.

— Tăticule,

— Ce e?

— Mîine vreau să-mi povestești că vrăjitorul a luat bagheta magică și i-a tras una mămicii alea — brațele ei plînuțe loveau aerul cu furie — drept în cap.

— Nu, nu. Nu-i așa. Povestea va să spună că micul scons își iubea mama mai mult decît pe toa-te celelalte animale și că ea țtia ce e bine pentru el.

— Nu. Mîine să-mi spui că i-a tras una mămicii alea. Te rog. Plesn! din picioare și se trînti pe pat companiată de scrișitul jalnic al arcurilor, cum mai făcuse de sute de ori, doar că de data asta nu rîse. — Te rog, tăticule

— Bine, o să vedem. Acum măcar stai liniștită. Rămîi în pat ca o fetiță cuminte.

Închise ușa și coborî scările. Clare înținse ziarle pe jos, deschise cutia cu vopsea în acum, cu o cămașă veche de lui trasă peste rochia de sară, trecea pensula muiată în vopsea peste spetezaa unui scaun. Auzi deasupra capului zgomot de pași și strigă:

— Joanne. Vrei să vin sau să te dresc? Pașii zătrăa.

— Lungă a mai fost povestea, — zise Clare.

— Bietul copil — răspunse el, și cu o înfință oboselă o privi cum lucrează.

Mobile, o cușcă plină de forme, speteze și schinduri erau răspîndită peste tot în jurul lor, pe jumătate cafenie, pe jumătate în noua culoare de galben vopriu. Se simți prins într-o poziție oribilă, de mijloc. Deși simțea prezența nevestei-si alături de el în cușcă, nu voia nici să-i vorbească, nici să lucreze cu ea, nici s-o atingă, nici nimic.

În romănește de IRINA CORNEA

Lucram de cinci luni la restaurantul căilor ferate din Des Moines, cînd într-o noapte, se apropiu de teighele un bătrîn negru, vagabond.

Era un cerșetor din sud și venea din părțile acelea — mîștinoase. Eram curios să-i aflu povestea vieții dar nu voi să vorbesc despre sine, cînta doar. Pielea neagră a feței, mîncată de vîrsat, îi era acoperită cu peri albi, zbîrliți, iar ochii enormi îi străluceau, mai măriți de cînd plecase de acasă. Locul de baștină — mîștinile sudice ale Americii de Nord. Văzută de aproape, lumina îi părea și mai nebulă; colindase toate cele patruzeci și opt de state, iar în Canada și Mexic fusese de mai multe ori. Cînd a intrat în ția oară m-a speriat — nu toți clienții zăboveau în întuneric plîndind de peste drum, așa cum făcuse el înainte de a se strecura printre uși, la o oră neagră, ca să-mi vorbească într-un moment cînd eram liber.

Făcu o remarcă cludată asupra gîndurilor mele cele mai fainice privind plecarea mea din Des Moines; mă aflam aici de prea multă vreme, numai că n-aveam bani și încă ezitam s-o pormesc din nou.

— Ești din oraș? Sau în trecere?

— Vrei să întreb dacă locuiesc aici? Nu-i așa?

— Și dacă pleci undeva anume, sau doar de dragul drumului?

Îmi arătă niște dinți galbeni și gîfii un rîs care te se întipărește în minte.

— Nu, tăică, sînt tocmai pe ducă, am spus eu cam speriat.

Se-nfășură într-un zîmbet bătrîn, oropsit și nu mă crezu.

Ce și frîrni albi, murdari, care veneau să-și ia mesele triste, era copleșit de o suferință catrărită în carne, pe chip și pe git, dar care răspîndea un cîntec în jurul ei, un cîntec, o umbră mai grav, care în comparație cu suferința mea era aidoma inelelor unui copăcel pe lîngă inelele unui stejar bătrîn. Ba mai rău, o mie de ierni li arseseră pielea și tot attea veri i-o scoroliseră. În jurul lui ceața era groasă ca un adăpost; aburii ei reci, suri, păreau că-i plutesc în jurul gurii; astfel, dacă n-ar fi avut ochii acela calzi, și-ar fi spovedit cîntecelor și s-ar fi înfășurat într-un giugliu. Hoinărea însă în noaptea americană așa cum era: cu pantaloni din plînă de sac, cu frînghia și șortul inform de prelată, toate murdare și întunecate, ca Belzebut în iad, bun pentru orice pușcărie unde nu capeți nimic drept cină, și cu cel mai posomort și mai bătrîn spate din cîte mi-a fost dat să vad.

Avea cu sine doar un ibric de nichel pentru o cafea. Am luat din costia tăiată și i-am servit-o împreună cu niște cîrnați, fără să-i iau bani. În același timp, pe furie, i-am dat și o plăcintă cu căpsuni pe care am plătit-o eu. Mi-a spus că a fost cea mai bună cină pe care o mîncase vreodată, după care rămase locului liniștit.

Seda, sau pe jumătate yeda, chiar la capătul dinșpre ușa al teighelei, în felul acesta nici-un nou venit nu l-ar fi putut învinovăți că zăbovește în local, iar dacă l-ar fi învinuit, a lui era ușa. Din locul acela, eu nu aveam nimic împotriva lui, începă să cînte în semn de recunoștință, dar și de dragul propriilor lui amintiri. Erau acele

misterioase cîntece de hoinăreală, cu vorbe necunoscute, pe care le auzi însoțite de sunetele joase ale unei ghitare, ieșind din adîncul nopții sudice, ca un geamăt, ca un foc de dincolo de copaci.

Rostea cuvintele alt de nedeslușit, înctă a trebuit să-l întreb ce însemnau: «Nouăș-dinău », voia să fie o mie nouă sute douăzeci și nouă, « polan-mai » era Portland-Maine, « tunsi », Tennessee și așa mai departe. Scrise, cuvintele nu pot suna așa cum le rostea el, atât de jalnic, de răgușit, de mlaștinos. Începu cu un cîntec, în care-și povestea tinerețea:

Am părăsit Louisiana
În nouă sute douăzeci și nouă
Pornind de-a lungul rîului
Fără mustarea vreunui ban părintesc.

Sus în bătrîna Montana,
În toamna rece foarte,
L-am regăsit pe tata
La jocuri de noroc.

Tată, tată,
Pe unde-ai umblat?
Pierdută-i iubirea
Cînd n-ai ce-nvinui.

Fiule dragă, îmi spuse,
De mine nu te îngrijii,
Sînt pe moarte
De-atîta mizerie.

Ne-am întors împreună spre sud,
Într-un vechi marjar.
Tata noaptea muri
În ploaia rece din cale-afară!

Am făcut socoteala anilor și mi-am dat seama că părăsise casa înțîia oară pe cînd împlinise aproape treizeci de ani, plecînd să-și caute părintele, pe rîu în sus. Așa s-a înțîmplat, îmi spuse: A plecat pe rîu în sus, acolo, unde merg cei din Marile Mlaștini.

Apoi și-a tînguît întreaga viață, iar eu muream ascultîndu-l:
Am fost la Butte Montana
La Portland și la Maine
Am fost la San Francisco
Prin toate plaiile am fost
Doamne, Doamne, niciodată
Nu m-a iubit vreo fată.

Trecut-am rîul Brazos
Trecut prin Tennessee
Trecut prin Niabara
Trecut prin Jordan Sea
Doamne, Doamne, niciodată
Nu m-a iubit vreo fată.

Acasă-n Opelousas
Acasă-n Wounded Knee
Acasă-n Ogallala
Acasă-n-o mai fi.
Doamne, Doamne, niciodată
Nu m-a iubit vreo fată.

Apoi îmi se adresă brusc:

— Ești ca un buștean în şuvoiul rîului, care se rostogolește mereu,
— Ce vrei să spui?

Zise doar că are pentru mine un cîntec pe care nu-l știa nimeni în afară de el și cîțiva vraci.

— Vracii îl cîntă cînd sînt triști și presimt că duhul părăsește golful. E un semn, mormăi el.

Jos — jum — jos
Jos — jum — jos
Rostogolește-te-departo-buturugă
Rostogolește-te-departo-buturugă
El — tu — șarpe
El — tu — șapte
PRIVEȘTE-LE!

Începu apoi să fluiera strident printre dinți și-mi zîmbi, semn că terminase cîntecul. Dintr-odată degetul lui noduros se-n dreptă spre mine cu povața:

— La N'leans bușteni crăpați, grei de apă, se rostogolesc de departe, de sus, din marile mlaștini, dar eu n-am început să țușesc ca cei opriti de vreo rădăcină acolo unde vraciul stă întins cu șarpele alături.

Am înțeles despre ce bușteni vorbea — îi văzusem noaptea de pe punțile vapoarelor la New Orleans, bușteni călători pe rîu, îmbibați de apă, scufundați și rostogolindu-se peste şuvoiul ce vine cu acea imensă năvală a lui Missouri vîrșindu-se în torentul lui Mississippi, făcînd drumul din Marile Mlaștini de sus, adică din tîntutul pustiu și trist al bătrînei Montana. În nord; bușteni de odisee, mereu călători, mișcîndu-se cu satisfacție, solemn și etern, mereu către țărîmul larg, întunecat, afară, spre mare — dar n-am aflat niciodată ce-a voit să spună cu vraciul și cu șarpele. Își gîfîi iar rîsul acela al lui.

Pentru mine a fost o noapte profetică. L-am urmărit cu privirea cum a străbătut curțile antrepozitelor căii ferate — spunînd că pleacă foarte curînd la «Sanacisca » sau la « Aug'n », însemnînd San Francisco și Ogden, în Utah, știu — o fantomă în prelată, îndreptîndu-se către cele mai aproape vizuini părăsite, odihnîndu-se pe cea mai uscată porțiune de nisip din lăuntrul lor, sau căuțîndu-și un culcuș din zăire în orice barcă veche, în orice ladă sau chiar pe drumurile reci, zgomotoase.

— Exact atît de lungi cît să înfășoare omul! — cum gemuse la plecare. Așadar plecase.

Dimineața mi-am încasat leafă, mi-am împachetat vechea valiză ruptă și am urcat în autobuzul de la marginea orașului. Nu voi sta nici eu locului, voi pleca și eu departe. Am pornit apoi iar pe drumul cunoscut. Și știam că am să-l revăd, pe undeva, cei pușîn înctă-o dată.

În românește de PETRONELA NEGOȘANU

EDUCAȚIA PRIN POEZIE

monolog meditativ

Nu am de gând să pledez pentru vreo cauză. Nu sînt avocat. Voi face o analiză recurgînd la descrierea altor institute și nu a Institutului Amherst. Sau, mai curînd, tot ce este bun în cele ce urmează se va referi la Amherst iar răul îl vom pune pe seama altor institute.

Știu de existența unor institute superioare care exclud toată poezia americană — institute întregi. Știu de existența unor institute superioare care exclud poezia contemporană.

Am auzit odată despre un preot care și-a alungat din casă fica — fica poetă — să-și câștige pîinea, deoarece, spune el, nu mai este nevoie de cărți; Dumnezeu a scris una și ajunge. (Prietenul meu, George Russell, «AE», ne asigură că nu cîștește nici un fel de literatură scrisă de la Chaucer încôace.)

În acest chip orice primejdie pare înălturată. Poeziei nu i se atribuie răspunderea de a se lăsa folosită în educarea copiilor. Și, cîteodată, gîndesc chiar că poeziei îi vine și așa destul de greu cu cite are de îndurat în procesul de educație.

Mai știu de existența unor institute care, deși acordă viza de intrare poeziei mai vechi, fac în așa fel încît exclud tot ce e poetic în ea, tratînd-o ca pe ceva ce nu e

Par curios să-l întîlnim pe Frost, poetul american, printre altele. De fapt, n-a scris niciodată proză și nici cărți de teorie poetică. Totuși a fost profesor de literatură engleză și de «arta creației», nu numai la colegiul Amherst ci și la Harvard, și la Bread-Loaf School și în plus a ținut o serie întreagă de conferințe despre literatură. Prelegerile sale au rămas consemnate în istoria literaturii drept tezori, astăzi fiind genialele genului, de unde și forma unor mai capricioase și dezvoltate mai sinuoase a ideilor. Totuși, îl recunoscem aici pe Frost, adevăratul energetic al gîndirii în imagini: al metaforei, prin a cărei îmbilzire se poate ajunge la poezie și aceasta numai prin actul de credință al creației. De asemenea, e vădit interesul său pentru descoperirile științei și pentru folosirea, în sfera poeziei, a bunurilor cîștigate de savanți: acceptațiunile relativiste în ceea ce privește curgerile adevăratului absolut și a valorilor permanente a metaforei; umorul care-și bate joc de filistinii, folosind metafora încă uzată, a lui Dumnezeu, pentru a desena natura necunoscută. E mereu prezent pedagogul plin de simpatie față de tîrîra generație, conștient de fluiditatea și vastitatea vieții. Esauil-prelegere de față a fost ținut la Colegiul Amherst din SUA în 1931 și reprodus pentru prima oară de revista trimestrială a acestui institut de învățămînt superior.

poezie. Nu e chiar atît de greu s-o faci. De multe ori m-am străduit să aflu ce motive anume duc la aceasta. E cu puțință ca acei oameni să acționeze împînsi de un fel de modestie. Cine sînt profesorii, în definitiv, ca să se ocupe de un lucru atît de înalt și de subtil ca fi altceva, ca și cînd ar fi sintaxă, limbaj, știință. Astfel poți descinde și pe pămînt american și contemporan fără a întîmpina vreun risc deosebit.

În genere, acesta e cel mai bun mod de a rezolva problema; să ne ocupăm de poezie ca și cînd ar fi altceva, ca și cînd ar fi sintaxă, limbaj, știință. Astfel poți descinde și pe pămînt american și contemporan fără a întîmpina vreun risc deosebit.

Mai există un motiv: înainte de orice altceva, ei sînt cei care dau calificative. Trebuie să țin seama de problema aprecierii. Vedee, sînt profesor aici de mai mulți ani și niciodată nu m-am plîns de obligația de a face aprecieri. Dacă trebuie să acord calificative cuiva — pentru indiferent ce — privirile sale, comportarea, punctualitatea sau orice dorii — la-o califică mai curînd folosind litere: A, B, C, D, decît mînuind adjective. Toți și tot timpul ne dăm unul altuia calificative; nu vîd nici o scăpare. Nu sînt sentimental. Trebuie să acord calificative, mai presus de orice, de dragul exactității, de dragul corectitudinii. Dar dacă trebuie să apreciez, apoi acesta este aspectul cel mai simplu. Partea cea mai grea vine abia după aceea, cînd intervine aventura.

S-a studiat și o altă metodă de a elibera programa de învățămînt de inconvenientele poeziei. Mai îngăduitoare decît precedentele, nici nu exclude, nici nu denaturează poezia, ci o lasă să se amuze în un loc cu teatrul și cu sporturile — fără a fi cîtuși de puțin discreditată, fără a i se acorda, totodată, vreun credit oarecare. Iar acela, căruia i-ar place să predă poetic, își poate alege o temă, engleza, latina, greaca ori franceza, vorbind despre toate cele cît și despre poezie. Pe de o parte — riguroși și dreptii, pe de altă parte — cei cu înfloriturile stilistice care știu cum ce se așteaptă de la ei. Desigur, calificativele de absolvire se acordă mai ușor la cursurile ce se concentrează asupra corectitudinii și exactității, drept expresie unice ale onestității, recunoscute ca atare de către oamenii fără complicații; o notă X, generală și nedefinită, rămîne la dispoziția cursurilor la care se risipește energia gîndirii în probleme de tipul gustului și al opiniei, interesîndu-mă, n-am descoperit nici un profesor care să se situeze de bună voie de o parte sau de alta în fața demarcației. Fie printre rigori, fie printre flori. Nimeni nu vrea să recunoască cum că disciplina s-a nu s-ar înfrupta măcar în parte și din exactitate. Nimeni nu admite că disciplina sa nu s-ar înfrupta, măcar porțion, din gust, precum și din entuziasm.

Cum poate trece printr-un institut cîineva fără a fi notat pentru gust și pentru judecată? Ce ce va întîmpla cu el? Cum va sfîrși? Va trebui, mai departe, să urmeze cursuri post-universitare. Va trebui să urmeze cursuri serale. Și, astăzi există cursuri serale post-universitare. De ce? Pentru că absolvenții nu au fost suficient educați ca să se poată descurca în literatură contemporană. Nu știu ce le-ar place din bibliotecă și muzee. Nu știu cum să judece un articol de fapt, cînd dau peste vreunul. Nu știu cum să judece campaniile politice. Nu-și pot da seama cînd sînt trași pe sfoară de către vreo metaforă, vreo analogie sau parabolă. Și, bineînțeles, noi tocmai despre metaforă vorbim. Educația prin poezie este educația prin mijlocirea metaforei.

Să presupunem că anulăm imaginația, inițiativa, entuziasmul, inspirația și originalitatea — cuvinte înspăimîntătoare. Să presupunem că nu luăm cîtuși de puțin în seamă astfel de lucruri. Rămîin totuși două. De care trebuie să ne îngrijim: gustul și judecata. Se presupune că americanii au mai multă judecată decît gust. dar gustul așteptă să ne ocupăm de el. În ceea ce mă privește nu mă tem să mă dăruiesc entuziasmului. Există entuziasmul ca o lumină orbitoare sau entuziasmul asurzitor, entuziasmul primitiv la care ajungi fără o fi educat de poezie. În afara poeziei. Este exemplificat de ceea ce am putea numi: «delirul apusului de soare». Privești spre apus, asfințit, ori — dacă te trezești destul de devreme — spre răsărit, zarii, și delirizezi. Nu mai știu cum s-o scoți la capăt cu atîtea suspinuri cîte se îmbulzesc în tine.

Entuziasmul desparte-se, vorbește, însă, trece prin prisma intelectuală și proiectează acen intr-o singură culoare, pe întreaga "întinde" a acestuia. A de a berba o sa, îngroșarea dintr-o extremă pînă la reversul ei din cealaltă. De fapt este o înfrîngere a durității, necoase și cu multe culori. Obiectul oricărui curs de poezie este un cîste, care, înțelul am ascultat spîndu-se lucruri minunate pe V și, dar multe m-a-o, pe-țelizo- rind dintr-un entuziasm primitiv, multe — aproape de strigăt asurzitor, una dintre per- geș, însă, era atotcuprînzătoare, și puțind îngroșare, și puțind dreptă cu mîndrie și puțind subestimare. Avea toate culorile entuziasmului (trece prin două o depe uita).

șe ar, în decursul timpului, de adevărat, dar, în baza statisticilor, putem săi cte
pe mari. Exact pe așa, cum găsim, este și omul de știință despre particulele materiale care
se împart și pot acționa și în felul acesta, nu pot spune care particule anume vor ajunge la
energie și pot afirma, în general, că un număr anumit de particule va izbi ecranul într-un
timp dat. Vedeti dumneavoastră, aceasta demonstrează că particulele individuale pot
acționa în viața. La rândul ei, boala este un exemplu de boală care acționează asupra
unui număr anumit de particule, cum vor, ar acționa particulele individuale nu poate fi
prezis, și mă mai spus. «Acesta garantează atomului individual libertatea sa,
pentru, necesitatea.»

Îngăduți-mi să vă cer să urmăriți cum se destramă o metaforă sub ochii dumneavoastră. Mai adineori mi-a spus cineva: « Mi-e destul de ușor să-mi închipui universal ca pe o mașină, ca pe un mecanism ».

I-am răspuns: « Vrei să spui că universal este ca o mașină ? »

« Bine. Fie ».

Îi întreb: « Ai văzut vreodată o mașină fără pedală, ori monetă, sau vreun buton de opșat ? »

La care răspunde: « Nu, nu ».

Spun eu: « Perfect. Așa este și universal ? »

El, de colo: « Nu, vreau să spun că e ca o mașină, numai că... »

« ... Se deosebește de mașină », conchid.

Nu mai pînă aici a vrut să merge cu această metaforă și nu mai departe. Și așa facem

toți. Toate metaforele se destramă la un moment dat. Asta e frumusețea lor. Cu metafora riști, și pînă nu trăiești cu ea destul, nu știți cînd e pe drojdie. Nu știți cînd poți storce de la ea și nici cînd va înceta să producă. E un lucru foarte viu. E viață însăși.

Profesorul trebuie să-l învețe pe elev să gîndească; am auzit aceasta de cînd mă știu și de cînd predau. Cîndva, într-o școală de seamă, am văzut un profesor plimbîndu-se încoace și încolo, dînd bobîrnace în capul elevilor și rostind: « Gîndește ». Asta se întîmpla cînd gîndirea începea să fie în vogă. Și moda încă n-a trecut complet.

Că și în ultimul deceniu al secolului trecut, le mai cereai studenților să gîndească, dar rareori le spunem ce înseamnă a gîndi; rar le spunem că înseamnă să pui două lucruri alături; să enunți un lucru raportat la altul, să le spui înseamnă să le așezi picioarele pe

prima treaptă a unei scări ai cărei vîrf trece prin cer.

Dintre toate încercările de a enunța un lucru în raport cu altul, cea mai de seamă e străduința filozofică de a vorbi despre materie în raport cu spiritul sau despre spirit în raport cu materia, pentru a dobîndi o unitate finală. Aceasta e cea mai de seamă încercare ce a dat vreedată greș. Și cu aceasta am spus prea mult. Totuși, această încercare de a explica materia în raport cu spiritul și spiritul în raport cu materia este culmea poeziei, este culmea întregii gîndiri, este culmea întregii gîndiri poetice. E greșit să numim pe cineva materialist numai pentru că încearcă să explice spiritul în raport cu materia, că și cînd într-asta ar fi un păcat. Prin materialism nu se înțelege încercarea de a explica toate în raport cu materia. Singurul materialist posibil — fie el poet, profesor, om de știință, politician sau om de stat — este omul care se pierde în materialul său nefolosind o metaforă otocuprinzătoare care să dea acestui material o formă, care să-l organizeze. El este un suflet pierdut.

Le cerem oamenilor să gîndească și nu le ordăm ce înseamnă a gîndi. Unii afirmă că nu e necesar; încetul cu încetul tot or să gîndească ei. Le dăm tiparele propozițiilor și dacă au vreo idee, vor ști cum să o scrie. E absurd. Singurul lucru necesar ca să scrii e să ai idei. A învăța să scrii înseamnă a învăța să ai idei.

Prima metaforă măruntă... Alegi cîteva dintre cele neînsemnate. Prefer să trăiesc la umbra metaforelor mele banale, decât pe lîngă metaforele mari ale altora.

Îmi amintesc că un băiat spune: « E genul omului care rănește cu scutul ». Poate că e o metaforă cam amenică, aveți dreptate. Dar merge destul de departe în a descrie un caracter. Are grație poetică. « E genul omului care rănește cu scutul ».

Scutul îmi amintește — doar că să mai zăbovim puțin — scutul îmi amintește de scutul răsturnat despre care se vorbește într-unul din cîntările Odiseei, cîntul în care se amintește despre recordul cel mai mare la nîm înregistrat vreedată. Am uitat cît a durat — mai multe zile, nu-l așo — dar în cele din urmă, cînd Odiseu se apropie de țărmul Feniciei, văzu coasta în zare ca pe un scut răsturnat.

În același cînt există o metaforă și mai bună. Pînă la urmă Odiseu ajunge la țărm și se țîrște pe plajă, să-și petreacă noaptea sub un mîșlin îngemănat; ca într-o așezare singu-

ratică, ni se spune, unde e greu să abții focul — nu citez exact — unde e greu să-l aprinzi din nou dacă s-a stins și unde, pentru a-l păstra, acoperi peste noapte sămintă focului cu cenușă, la fel, Odiseu s-a învelit în frunzele din jur și a adormit. E ceva care te face să-ți înțelegi o parte din caracter, ceva din Odiseu însuși. « Sămintă focului ». Așadar Odiseu a acoperit sămintă focului din sine. Așfel ajungem să-l înțelegem măreț.

Totuși, acestea sînt metafore mai modeste decât cele ca ne înconjoară. Își au, e drept, farmecul lor, farmecul lor tăcut. Sînt aidoma primilor pași către gîndurile mari, gîndurile grove, gîndurile ca dăinuie în veci.

Metafora o așezăm mînuie a asimilăm cel mai bine se reduce la gîndire. Se poate ca minții să nu-l fac pară drumul lung, totuși este distanța cea mai lungă pe care o parcurge. Metaforele nobile pe care le împletim conțin cea mai cuprinzătoare acumulare a adevurilor.

Vreau să mai adaug un lucru: că experiența poeziei îi este dată oricui se apropie de poezie. Există două căi prin care poți să te apropie de poezie. Una, scriind poezie. Și sînt unii care cred că eu vreau ca oamenii să scrie poezie; nu vreau. Alții, nu vreau neapărat. Vreau ca oamenii să scrie poezie dacă vor să scrie poezie. Niciodată n-am încercat pe cineva să scrie, dacă nu voia să scrie; nu întotdeauna i-am încurajat chiar pe cei care voiau să scrie. Unii cred că poezia ar putea fi obștescul sfîrșit al unui om; o viață grea, foarte grea, după cum spun ei.

(De cîrînd am fost într-un oraș din vest, un oraș plin de poeți, un oraș făcut pentru ca poeții să se simtă în siguranță, întregul oraș e atît de plătut încît n-ai nevoie să-l așterni pe hîrtie, transformîndu-l în versuri; și te oferă gata poezie. Dar, nu știu cum, versurile scrise în acel oraș, citite însă în afara lui, s-ar putea să nu semene a poezie. Ca și gumele făcute la chef; trebuie să te împiești din nou că să le poți gusta.)

Însă, precum am spus, mai există o cale pentru a te apropia de poezie, din fericiere, și asta prin lectură, nu ca la unii material lingvistic, de istorie; doar că poezie. Una din sarcinile grele ale profesorului este să știe cît de mult s-a apropiat studentul de poezie. Cum știu dacă un om, citindu-l pe Keats, s-a apropiat de Keats ? E greu s-o aflui. Un om întreg m-am oplecat împreună cu cîțiva studenți asupra unor poezi, dar n-am avut certitudinea că s-au apropiat de conținut. Cîte o observație, uneori, îmi dădea de știre. O remarcă a însemnat nota lor pentru anul întreg; trebuia — era singurul lucru ce îmi sembla ceea ce voiam să aflui. Și era suficient dacă observația era justă, dacă era destul de aproape de obiect. Săcoteș că un pm are dreptul de a face douăzeci de observații stupide dacă e emis una din pm în decursul unui an.

Apropierea — totul depinde de apropierea pe care o realizezi și ai trebui să-ți se acorde note pentru apropiere și pentru înțelegere, și ea trebuie oprită din observații întîmplătoare și nu prin întrebări și răspuns. Doar din întîmplare afli, într-o bună zi, cît de aproape o ajungi cineva.

Acela care s-a apropiat de poezie suficient va afla o zi mai multe despre cuvîntul credință decât oricine altcineva. În afară de religie, termenul de credință mi apare în două sau trei locuri. Unii dintre ele este într-o vîrstă de cincisprezece și douăzeci de ani, în credință în sine însuși. Un tînr băieț mai multe despre persoana sa decât poate dovedi altcineva. Nimic din ceea ce știe nu e acceptat ca atare de altcineva. În prezidiul sale există ceva ce urmează să se realizeze, să fie acceptat datorită credinței.

Există o altfel de credință, asemănătoare celestă, credința în altcineva, o legătură care urmează să se realizeze prin încredere. Despre aceasta vorbim în ranele noastre, despre credința dragostei, și dezamăgirea de care sînt pline ranele noastre e pur și simplu dezamăgirea datorată acestei credințe înșelate. Această credință poate da greș, desigur.

Pe urmă, există credința literară. De fiecare dată cînd se scrie o poezie, de fiecare dată cînd se scrie o năvelă, nu se recurge la plăsmuire ci la credință. Frumusețea, acel ceva, farmecul mic a ceea ce va fi, e mai mult simțit decât știut. Se obișnuiește să se

spună o glumă pe seama scriitorilor, una care mă necăjește, că ei ar scrie înții sfârșitul lor resul pe urmă; că urzesc o întreagă teavtură de droguri unei singure fraze pe care o scoatesc destul de frumoză și că au stabilit totul dinainte pentru a ajunge la o capcană de încheiere. Nu, n-ar trebui deloc să fie așa. Nimeni dintr-ceilalți care s-au apropiat de arte nu i s-a întipărit să nu percază deosebirile dintre ce e scris așa, cu șterșenile și artificii, și ceea ce capătă formă prin credință, ce purcede mai curând din sentimente decât din cunoaștere. Vă puteți da seama de aceasta la fel de bine — nu chiar la fel de bine, poate, dar aproape la fel de bine — din lectură ca și din scris. Mi-ai putea asuma categorisirea navelor după acest principiu: povestiri ce au fost create prin credință și povestiri ce au fost meșteșugite cu viclesug. Cît despre poezii, le-aș putea împărți și mai lesne.

Și iată, gîndesc — se întipărește și se gîndesc — că cele trei credințe în care mă refer, credința în sine, credința dragostei și credința artei sînt strîns legate de credința în Dumnezeu; credința în Dumnezeu e o legătură pe care o ai cu El pentru a determina viitorul.

Există, de asemenea, o credință de acest fel, națională. O simțim. Mi s-a întipărit să pun la punct și să mă despart de oameni care credeau că e de datoria lor să vorbească împotriva națiunilor. Împotriva naționalismului pentru a intra în grădile internaționalismului. Metaforele lor se amestecă de-a binelea. Cred că deoarece un francez și un american și un englez pot să se urce pe același podium și să primească onoruri laolaltă, nu trebuie să existe nici națiuni. Știu cu toții de unde izvorăște felul acesta de gîndire împotriva națiunilor. Aș vrea să spun oricărui individ de felul acesta: «Ascultă! Vreau mai înțeli să fiu o persoană. Și vreau ca și tu să fi o persoană și, pe urmă, putem fi cît de inter-personali poftesti. Ne putem trage de șterșenuri — și putem face tot felul de lucruri. Dar, înainte de orice, trebuie să ai personalitate. Înainte de orice, trebuie să fie națiuni și apoi pot fi oricît de internaționaliste vor, una față de cealaltă».

Aș vrea să folosesc altă metaforă pentru ei. Dacă aș fi pictor, mi-aș dori paleta, paleta mea, în mînd sau pe scaun, cu vopselele separate, pure, curate. Amestecarea lor o fac pe urmă, pe pînză. Pînză e locul operei de artă, pe care îl cucerim. Dar națiunile le vrem separate, pure, distincte, cît de separate le putem face; pe urmă, în minte, în artă și așa mai departe, putem face ce vrem cu ele.

Dar, să mă întorc. Există patru credințe despre care știu mai multe trăind cu poezia. Una e credința în tine care e cunoașterea despre care nu vrei să vorbești altora deoarece nu poți dovedi ce știu. Nu pomeniș nimic despre ea pînd nu înțelegi tu însuși. Credința dragostei, exact la fel, are aceeași sferă. Știe că nu poate vorbi; numai făpta izvorâtă din ea poate vorbi. Prin credința națională intrăm în legături sociale unii cu alții, tot împreună, parte din prima parte, parte din partea a doua, intrăm în aceste legături pentru a fiuri viitorul patriei. Nu putem spune unor anume opinii în ce credem, pe de o parte, pentru că sînt prea proști ca s-o înțelegă, și pe de altă parte, pentru că sîntem, din mîndrie, prea vagi pentru a o explica. Și, în orice caz, trebuie s-o realizăm și nu vorbim pînd nu știm mai multe, pînd ce nu avem ceva de arătat. Apoi, cea literară, din fiecare operă de artă, nu meșteșug nici șterșenie, băgoți de seamă, ci artă adevărată; cea realizată prin credință, cea exprimare mai rodnică decât ai sperat vreodată să poți exprima și cea atingere, ce te surprinde, a sfîrșitului, pe care doar l-ai prevăzut cu oarecare emoție. Și în sfîrșit legătura cu Dumnezeu pentru a crede în viitor — pentru a crede în lumea ce va să vină.

În românește de MIHAI RĂDULESCU

Premiera *Mizantropului* a avut loc în prima vineri a lui Iunie 1666, sub pîlpirea luminărilor de la Palais Royal. Într-un vestiment vetust chiar și pentru acea epocă — haină severă, cenușiu-aurie, cu panglici verzi — domnul Poquelin-Molière, autor al piesei și comediant al trupei Majestății Sale Regelui Prea Creștin, a însufieșit amarele eianuri ale lui Alceste. Gîrșina a căzut peste rîceala nobilă și a spectacolului: Louis Racine și Grimarest relatează premiera drept un eșec.

În această vineri de început de Iunie '66, replicile *Mizantropului* percutau din plin: publicul de premieră reacționează incandescent. Simți totă contemporaneitate nu prin faptul că Alceste ascultă simfonii la pic-up, iar Célimène ealează deshabillé-uri Vogue, nu prin faptul că Acaste răsfoiește reviste cu fotografii sexy pe dublă pagină, iar Clitandre desfașoară pliante cu ultimele prospecte auto, — ci mult mai presus, prin trimiterile textului pe care le înțuești deosebit de actuale.

A căzut ultima cortină, ovațiile explodează disocia, și spre scenă, și spre sală: pe scenă, în izbucnirea celor peste 100.000 wași ai proiectoarelor, Alceste și partenerii, în sală, vîrșeluri concentrice. Acolo, undeva, în centrul feliicităților și al flășurilor varșoviene, un om fără vîrșă și cu un suris încert.

- Cine e? — întreb.
- Cel căruia i se datorează textul.
- ... Molière?
- Kott.

Cele două zile coincidente calendaristic, cele două vineri de început de Iunie '66 sînt despărțite prin 300 de ani. Cele două capitale sînt despărțite prin 1.300 de kilometri. Cele două sală sînt despărțite prin incommensurabilă diferență a calității spectatorilor, de la opacitatea cu perucă la receptivitatea lumii noastre. Cele două texte par la fel de strălucit adecvate momentelor cărora li se adresează.

Mizantropul de Molière, traducere liberă în proză — Jan Kott.

— Îi știam ca pe un eminent shakespeareolog — m-am adresat unui prieten polonez. Nu-l bănuiam și în ipostaza asta.

— Jan Kott, laureat al premiului Herder (ca și Tudor Arghezi), este profesor de literatură poloneză din secolul XVII la Universitatea din Varșovia, secretar literar la Teatrul Polski din Szczecin, e critic dramatic și eseist, regizor, poet și traducător, uneori adaptor. Și, mai presus de asta, este unul dintre puținii care gîndesc cu capul propriu. Și, iarăși, mai presus de asta, este... Jan Kott.

— I-am citit cu pasiune eseurile despre Shakespeare iar studenții mei aproape că-l idolatrizează: « Kott mînt uns! » — Aș vrea să-i fiu prezentat.

— Perfect posibil.

— Aș vrea să-i cer și o convorbire de cîteva minute.

— Iarăși perfect posibil. Dar e de-a dreptul imposibil să-ți-o acorde.

— De ce?

— E foarte ocupat. Cînd e prin țară — căci pleacă des, în ultima vreme ba a montat Mrozek în Anglia, ba a conferențiat în Norvegia, ba a urmărit Teatrul Națiunilor în Franța — toată lumea îl solicită. Și, ca să poată rezista, bineînțeles că se rezumă numai la treburile lui. Mai cu seamă acum e supraaglomerat.

Curînd pleacă pentru un an și jumătate în Statele Unite, unde e invitat să țină un ciclu de prelegeri la Universitatea Yale — așa că e prins pînă peste cap cu încheierea treburilor curente aici.

... Peste zece minute reușeam să mă strecur prinre nenumărații care-l acapăraseră și-l adresam cîteva cuvinte, cerîndu-i și o minimă întrebare. Mi-a răspuns cu același zîmbet amabil, vag pozitiv în primul caz, cert negativ în cel de-al doilea. Mă pregăteam să mă retrag, cînd zîmbetul și-a pierdut funcția algebrică:

— Stați puțin — ați spus că sînteți români?

— Da.

— Vă aștept. Mîine. La ora cînd vă convine?

Și mi-a zîmbit într-un fel nou.

Prietenul meu Andrzej și cîțiva din jur m-au privit cu o subită considerație.

O ușă cu mai multe răvoare. Un coridor. Altă ușă, acoperită polițorn cu zeci de cărți poștale ilustrate: Londra se învecinează cu Tokio, albastrul-ceruleum de la Capri e în prelungirea celui din Florida.

Camera de lucru e, bineînțeles, scufundată sub cărți (am plăcerea surprinderii unor lucrări de shakespeareologie românească — foarte diferite ca întindere — cu pagini semnate Eminescu, Hașdeu, Caragiale, Davilla, Ibrăileanu, Rebreanu, Iorga, Camil Petrescu, Tudor Vianu — alături de Mihnea Gheorghiu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga.) Mobilă cu farmec desuet. Într-un colț, o vitrină cu vechi cești de cafea. Pe pereți, stampe de epocă; aștenea una: monstrul Napoleon — balaur — așvîrînd — aburi — de — foc, e călărit de către membrii Sîntei Aliațe, care-l străpung efice.

Pe masă ne așteaptă cafele, și căpsuni cu smîncînă.

Am satisfacția să-i ofer Voronești lui Dan Grigorescu. Parcurgîndu-l paginile — și satisfacția lui Kott mi se pare majoră — apreciază și fotografiile, și locurile.

— Iubesc România, îmi spune, — o țară cu cer cald și cu oameni calzi. Mi-o amintesc mereu cu plăcere. Am fost acolo înainte de război. Aș vrea s-o revăd, mai ales că mă interesează deosebit ceea ce se întîmplă acolo, ceea ce ați reușit, în special pe drumul dumneavoastră din ultimii ani. Aș fi încîntat dacă aș avea ocazia să stau mai multă vreme la dumneavoastră, fie pentru un ciclu de conferințe, fie pentru a pune în scenă.

— Shakespeare!

— Ar necesita prea mult timp. Mai potrivit ar fi Mrozek sau vreun alt autor polonez — dintre străinii mei fi mai aproape Beckett sau Genet.

Din discuția care urmează, îmi dau seama că interlocutorul meu nu arborase numai o protocolară amabilitate, ci efectiv urmărește îndeaproape realitatea românească.

După ce parcurgem un itinerar destul de amplu în jurul României de azi, ne restrîngem asupra teatrului nostru. Kott îl cunoaște succesele numai din comentariile scrise, și se întreabă de ce un asemenea teatru, astăzi considerat de o categorică valoare continentală, nu circula mai mult prin Europa. Regretă că, de pildă, nici un teatru românesc nu a fost încă în Polonia.

Pătrundem în problemele învățămîntului de specialitate. Discutăm despre nivelul unanim apreciat pe glob, al Institutului nostru de teatru. Reține favorabil că la noi cursurile de regie nu au un caracter post-universitar. Se arată interesat, real interesat, de rezolvările micro-spectacolelor shakespeareane realizate de studenții clasei la care lucrez alături de Penclulescu. Îi vorbesc pe larg, total captat de receptivitatea pe care o arată acest shakespeareolog fundamental al epocii noastre — căutărilor unor ucenici de talent. Reține îndeosebi soluțiile lui Ivan Helmer, Anca Ovanez și Aurel Manea — și le urează și lor și colegilor de clasă, spor pe drumul început. Ia din rafturi cîteva cărți și mi le recomandă pentru studiu: Martin Esslin, Eric Bentley, Robert Brustein, George Steiner, Jean Duvignand.

Pe un alt raft, *Schițele despre Shakespeare*, traduse într-o sumedenie de limbi, de la cele de circulație mondială și pînă la suedeză. Și Kott a tradus mult din operele altora — de la Sartre și au un caracter post-universitar. Discușînd despre versiunea de așază, îmi arată că a ales modalitatea transunerii în proză, proza avînd un caracter mai direct, mai dinamic, mai concentrat, mai concret, — pe scurt fiind mai conformă cu realitatea noastră. Gîndurile lui Jan Kott se plimbă cu dezinvoltură în timp și spațiu, ajungînd la cele mai neașteptate asociații.

Caracteristic îi este simțul referirii la prezent. Martin Esslin îi apreciază faptul de a fi surprins adîncă legătură interioară între temele lui Beckett sau Ionescu și esența subiectelor lui Shakespeare. « Este meritul lui Jan Kott de a fi văzut această înrudire cu acți forță și claritate încă pentru el Hamlet și Lear și-au pierdut clișeele de eroi romantici, și au devenit membrii familiei lui Vladimir, Estragon, Bérenger și a micuțului vagabond al lui Chaplin. »

«Shakespeare este ca universul, sau ca viața însăși — spune Kott. Fiecare găsește în el ceea ce caută și ceea ce ar dori să vadă. Un cititor sau un spectator din mijlocul secolului XX îl interpretează pe Richard III potrivit cu propria sa experiență. Nici nu poate altfel. (...) Hamlet (...) gândește uneori ca un existențialist; altădată, ca un marxist revoltat, dar știe că «moartea transformă viața în destîn»: a citit «Condiția umană» a lui Malraux. Iar Macbeth e raportat și el la Cen din «Condiția umană» sau la experiența abatoarelor din Auschwitz.»

Nu insist asupra acestor referiri, deoarece apar cu prisosință în cartea sa despre Shakespeare.

Kott se simte în largul său nu numai în referirile de la trecut la prezent, ci și de la perfectul compus la mai-mul-ca-perfect, respectiv de la nașterea engleză la antichitatea greacă. Remarcă similitudini geometrice între Hamlet și diferitele variante ale Orestiei — și asta este inedit pentru cititorul român.

Tragediile avându-l ca erou pe Oreste (*Orestia* lui Eschil, *Electra* lui Sofocle și cea a lui Euripide) se află prefigurate în *Odiseea*, iar *Hamlet* apare întâi în secolul XII, în *Saga* daneză a lui Saxo Grammaticus. Doar numele eroilor diferă; elementele de bază sînt identice. Egist îl ucide pe regele micenian Agamemnon și se căsătorește cu văduva. Fiul lui Agamemnon, Oreste, îl ucide pe uelgaș, și moștenește tronul. Despre soarta Ciltmnestrei — Homer nu mai spune nimic. Tenco îl ucide pe regele viking Hornwidill și se căsătorește cu văduva. Fiul lui Hornwidill, Amleth, îl ucide pe uelgaș, și moștenește tronul. Despre soarta Gertrudei — Grammaticus nu mai spune nimic.

Să ne referim acum la tragediile derivate — continuă Kott, dezvoltînd cu bogăție o seamă de idei inedite. Un obligatoriu triptic mortuar: regele legitim, uzurpatorul, văduva. Doar succesiunea morții diferă: la Eschil și la Euripide — întâi uzurpatorul și apoi văduva, la Sofocle și la Shakespeare, întâi văduva și apoi uzurpatorul.

În toate cele patru plese, acțiunea dramatică începe odată cu reîntoarcerea lui Oreste-Hamlet. Condiția lui implică și responsabilitate și pedeapsă, alternativa de a ucide sau de a nu ucide. Acest prototip tragic cuprinde toate situațiile umane în care opțiunea este impusă de către trecut, dar care trebuie rezolvată pe propria răspundere.

În economia pieselor mai sus citate, Electra are rolul de a-l incita pe Oreste la ucidere, de a-l motiva psihologic. Hamlet se hotărăște să procedeze ca Oreste abia la începutul actului V, cînd ieșirea lui din mormîntul Ofeliei nu este doar o excelentă situație teatrală, ci și simbolul scenic al morții. De aici încolo, Shakespeare se va dovedi la fel de riguros în păstrarea unităților — ca și tragicii greci.

Structura lui Hamlet, ca și a lui Oreste, se bazează pe un fel de suspens dramatic, pe principiul întîrzierii. Îndoielile lui Hamlet nu provin din caracterul lui, ci din situația lui. În actul V, Hamlet este în situația lui Oreste. În primele patru acte este în situația Electrei.

Ca și Electra, e lipsit de drepturile sale, depinde de uelgașul tatălui, e amenințat cu izgonirea sau cu moartea. În piesele lui Sofocle, Euripide și Shakespeare, Electra-Hamlet are ca fond psihologic conflictul cu mama, renegarea unei asemenea mame, complice la asasinarea tatălui. În toate trei cazurile, mama se apără împotriva uitării — iar Electra-Hamlet refuză să uite, refuză compromisul cu o ambiție uitare — iar uelgașul ocupă tronul și patul tatălui. Se impune — și pentru Electra, și pentru Hamlet, ori uciderea, ori sinuciderea: ordinea morală a fost impietată, nu se poate răbda pervertirea criteriilor — Electra-Hamlet trebuie să se răbune, să restabilească normele etice — ori trebuie să piară.

Și Ofelia, și Electra sînt zdruncinate de moartea propriului tată. Ofelia este o Electra optînd pentru sinucidere, trecînd prin nebunie. Hamlet este aparent rătăcit, mintea Ofeliei devine efectiv rătăcită. Și Oreste are ceva alienat, ucide în tranșă. În piesa lui Sofocle, Electra spune: «Lăsați-mă în nebunia mea...» Electra cea rădăcină este sora lui Oreste. Ofelia cea rătăcită este sora lui Laerte. În sistemul oglinzilor shakespeareane, Laerte este reflectarea lui Hamlet. Și el își răbună moartea tatălui, ucigîndu-l pe uelgaș.

Pedepșirile finale se vor produce în fața întregii curți, corespundente a corului antic — și apoi, la capătul acelor crime, legalitatea se va reinstaura, triumfătoare.

Acesta este un fragment din idelle volumului la care Kott tocmai lucrează — un volum dedicat tragediilor.

Veștea trece. Pe masă apar alte cășuni cu smîntînă, alte cafele. ... Kott își arată admirația pentru actualul moment al artei scenice britanice, și regrează că scena franceză se află în declin. Îmi recomandă cîteva spectacole polonoze, cîteva publicații, cîteva cărți.

E un interlocutor reținut, nelocvace. Vorbește nud și strîns, fără zorzoane, cu perioadă scurtă, așa cum scrie. «Nu avem timp să scriem și să citim altfel» — îmi spune.

Amabilitatea nu i se manifestă prin formule urbane, ci transpare prin seriozitatea substanțială cu care discută.

La un moment dat observ că i-am răpit un timp cam de vreo șase ori mai mare decît sfertul de oră solicitat. Mă reține încă. Discutăm iarși despre realitatea românească.

Cînd ne despărțim, îi solicit cîteva rînduri pentru Secolul 20. În ciuda timpului ultra redus, găsește o soluție: o mărturisire autobiografică, încă inedită. Îi solicit și o fotografie.

— Cu plăcere.

Caută în sarcarele biroului, apoi sub un maldăr de cărți, apoi sub un altul, sub un vraf de manuscrise. ...

Vreau să renunț.

— Nu, o găsesc numaidecî.

Deplasează o serie de clasici, urnește cîteva secole de hîrtie cultă, cotrobăie printr-un morman de scrisori.

— Mai degrabă scriam încă un articol. ...

Înt-un tirziu îmi îmînează, triumfător, fotografia. ...

Ar fi deosebit de bine dacă și originalul imaginii alăturate ar veni în România, așa după cum ne-am înțeles la despărțire, — cînd, mulțumirilor mele, le-a răspuns:

— După ce mă întorc din Statele Unite, prima plecare mă îndelungată o doresc în România.



JAN KOTT

JAN KOTT

inedit

cum m-am apropiat
de

SHAKESPEARE

Permiteți-mi mai întâi să mă prezint. Mă numesc Jan Kott și m-am născut în 1914 la Varșovia. Sint istoric literar și critic teatral, însă nu specialist în Shakespeare și cu siguranță că nu eram atunci când am început să scriu cartea despre el. În timp ce scriam despre piesele lui, mă străduiam să mă refer mai mult la cunoștințele mele despre lume și viață, decât la ceea ce puteam afla din alte cărți despre Shakespeare sau chiar despre epoca lui. Cred că pentru istoricii literari experiența de viață este la fel de importantă ca pentru romancierii sau poeți.

Cel mai bine e să-ncepi dintr-odată cu un exemplu. Într-una din primele schițe din cartea mea, mi-am propus să încerc interpretarea lui Richard III ca acțiunea unei adevărate lovitură de stat. Sau mai degrabă, ca pe un model universal, în care — eliberat de orice mitologie — a fost desenat în linii mari tabloul dezgolit al practicii politice. Ca și cum Shakespeare ar fi dramatizat nu numai vechile cronicile engleze, ci și un capitol din Prințul lui Machiavelli. Cu singura deosebire că, la Shakespeare, capitalul acestui tratat renascentist de politică este jucat de oameni vii. Înainte de o bătaie cruntă, sau după punerea la cale a unui complot de care va depinde soarta regatului, ei merg la cină sau la culcare. Dorm buștean sau nu pot dormi, dau pe gît dintr-o înghițitură o cană de vin,

Publicăm cu plăcere aceste pagini ale lui Jan Kott, destinate inițial unei conferințe publice. Dacă nu cu strictețea unui eseu propriu-zis, ele oferă în schimb avantajul de a însuma într-un fel de « compendiu » — mai mult sau mai puțin sistematic — ideile și revelațiile profesorului polonez în legătură cu o modalitate actuală de a citi teatrul lui Shakespeare. Fascinante, fără-nodală, îndesate pentru prăcucirea scenei prin caracterul lor concret, imediat, indicațiile lui Kott implică, totuși, o lectură critică, o examinare atentă care, extinsă în mod necesar la textele fundamentale ale exegetului shakespearean, să ducă la o delimitare, la o filtrare riguroasă a ceea ce e esențial și cu adevărat semnificativ față de ceea ce e contingent, perisabil. Tema constantă a « Marelui Mecanism », ideea dezvoltării ciclice a « cronicilor » shakespeareane, sistemul de analogii practicat pe scară largă, considerațiile incipiente asupra comediilor lui Shakespeare — într-oarecâteva motive imbroitore la meditație, la circumscrierea de poziții din partea criticilor și a oamenilor noștri de teatru. În alși termeni, un « dialog » cu Schițele despre Shakespeare ale lui Kott ar avea darul să viorieze dez-băcarea problemelor teoretice și practice legate de punerea în scenă nu numai a pieselor shakespeareane, ci a dramaturgiei clasice în general.

bat din palme, strigă valetul, sar din aşternut. Sînt doar oameni. Ştiu că sînt muritori şi încearcă să-şi salveze capul sau vor să stoarcă din istoria crudă o fărîmă de respect pentru persoana lor; curaj aparent, cinste aparentă. De obicei nu reuşesc. Mai întîi istoria face din ei nişte şarlatani, pe urmă îi decapitează.

M-a interesat scena în care Shakespeare descrie ultima noapte înainte ca Richard să împună Consiliului Regal încongrua lui oficială. Richard îşi cunoaşte adversarii, soarta lor este pecetluită, vor fi arestaţi în timpul dezbaterilor şi apoi lichidaţi. Printre ei este şi lordul Hastings. Prenumele n-are nici o importanţă. Unul dintre prietenii lui Hastings o făcuse însă de hotărîre lui Richard, vrea să-l prevină, trimite la el un slujitor cu sfatul de a fugi imediat. Eora patru dimineaţa. Pentru prima oară în această tragedie, Shakespeare arată oare exactă. Tocmai patru dimineaţa. De ce? Acesta-i o dată între noaptea şi zi, o dată la care acolo, sus, s-au luat hotărîrile, la care s-a întîmplat ceea ce avea să se întîmple, dar este tăcut şi o dată la care te mai poţi salva, o dată la care mai poţi ieşi din căd şi fugi. Am scris atunci: cine dintre noi fost măcar odată în viaţă trezit astfel la patru dimineaţa?

Mulţi ani mai tîrziu m-a mirat nespun că tocmai acest lucru a atras atenţia lui Peter Brook. «Peter Kott — scria Peter Brook — este un lucru absolut normal ca el însoşi, sau unul din prietenii lui, să fi trezit la patru dimineaţa şi sînt să fugă imediat, căci altfel va fi arestat. Dar dintre cititorii englezi ai cărţii lui — continua Brook — cu siguranţă că nimeni, sau cel mult cîtiva au fost vreo dată treziţi în felul acesta. N-au fugit niciodată de poliţia secretă?». Cred că tocmai asta înseamnă deosebire de experienţă personală.

Experienţa proprie nu e pentru mine acelaşi lucru cu biografia, deşi şi aceasta are importanţă pentru un istoric literar şi cu siguranţă mai multă chiar pentru un critic teatral. Experienţa personală este pentru mine în primul rând biografia generaţiei. Locul, timpul istoria. Mi se pare că acest cuvînt — istoria — are două semnificaţii diferite. Există o istorie care este alături de noi şi porcă deasupra noastră. Asta-i istoria despre care auzim la radio, sau citim în ziare. Dar mai există şi un alt gen de istorie, o istorie la care luăm parte, sau, ceea ce se întîmple mai des, care ne sîleşte să luăm parte la ea.

Sînt unele epoci cînd istoria ne sîleşte să participăm direct, cu mult mai violent decît în alte perioade. De asemenea, există şi în istoria noastră ne obligă mult mai des să participăm direct la ea, decît în alte locuri din lumea. Prima mea amintire din copilărie a fost un buibuit grozav cînd o sărit în aer podul de peste Vistula care una cea două părţi ale Varşoviei. Aveam de atunci trei ani, nemii ajunseseră lîngă Varşovia, ruşii o părăsiseră. Am mai auzit încă de două ori în viaţa mea explozia aceluiaşi pod cruciat în aer. A doua oară în septembrie 1939, cînd nemţii ajunseseră lîngă Varşovia şi a treia oară în 1945, cînd ruşii se apropiu de Varşovia şi nemţii se retrăgeau.

Aceste două sensuri diferite ale istoriei pot fi comparate cu piesele pe care le vezi la teatru şi cu piesele pe care le ai singur. De altfel, această ultimă comparaţie este foarte shakespeariană. Shakespeare compara adesea viaţa şi lumea cu teatrul. Această comparaţie devine interesantă, abia atunci cînd înţelegem că pînă şi un actor cu renume doar ararori îşi alege rolul în piesă, şi cu altă mai rar — piesa în care să joace. Poate că ar trebui să mai adăug, că jucăm într-o piesă ale cărei acte anterioare au fost jucate înainte de a ne fi născut noi şi că pierim pentru totdeauna în culise înainte ca piesa în care jucăm să se sfîrşească. Am certitudine că Shakespeare este cel mai universal şi se ridică cel mai mult deasupra timpului, dintre toţi dramaturgii şi poate din toţi scriitorii. Fiecare perioadă creează o imagine proprie a lui Shakespeare şi totodată se ogîndeşte în el ca într-o mare ogîndă. Am vrut să-l creionez pe Shakespeare ai epocii noastre, sau mai simplu şi mai modest, să-l arăt pe acel Shakespeare care este cel mai apropiat generaţiei mele şi experienţei ei.

În mare măsură este vorba de o experienţă politică, căci fac parte din generaţia care, nu numai în Polonia, ci în toată Europa, o fost mult mai preocupată de politică decît generaţia părinţilor sau copiii noştri. Generaţia mea a cunoscut personal ce înseamnă războiul,

războiul civil şi teroarea. Cred, de altfel, că şi trăirile lui Shakespeare au fost asemănătoare. A vieţuit într-o vreme de prefăcări violente. În vremuri foarte crunte. A cunoscut personal înalţi demnitari ai coroanei engleze cădere cădului le-a tăiat capul la lower.

Dar nu este vorba numai de o experienţă politică. Însă teatrul acesta va fi mort dacă nu vom reuşi să redăm în el propriile noastre conflicte, propriile noastre pasiuni şi propria noastră nelinişte. Teatrul acesta va fi de asemenea mort, dacă va fi doar o încercare de a imita scena elisabetană sau dacă va reprezenta teatrul de ieri şi de altădată: Shakespeare romantic, naturalist, sau Shakespeare de la începutul secolului XX.

După cum am mai arătat, după război am fost critic teatral. În Polonia, Shakespeare este jucat adesea şi mult. Am văzut numeroase reprezentaţii, unele mai bune, altele mai rele, unele foarte interesante. Dar întotdeauna l-am privit pe Shakespeare ca pe un clasic. Cuvîntul acesta «clasic» este un cuvînt uciugător, poţi să-l omori cu el chiar şi pe Shakespeare. Aşa a fost pînă în anul 1956, cînd am văzut «Hamlet» la Cracovia.

Frazele pe care le ştiu cu toţi pe dinafară, care pînă atunci erau doar literatură, au răsunat deodată ameninţător, aproape zguduitor. «O, e ceva putred în Danemarca» — acesta a fost primul ton al actualizării subite a lui Hamlet. Pe urmă a răsunat înfundat, de trei ori: «Danemarca-i în închisoare», «Hamlet» a devenit o dramă politică de la prima pînă la ultima scenă. Dintre toate cuvintele lui Shakespeare, parcă cel mai des repetat era cuvîntul «moarte». Poloniuzi, mare ministru pe lîngă regele criminal, trimite spioni în Franţa pentru a-l urmări pe propriul său fiu, în castelul din Elsenor, după fiecare draperie se ascunde cineva. Primul ministru n-are încredere nici în regină, îi ascultă discuţiile. Guilderstern şi Rosenkranz, vechi prieteni de adolescenţă ai lui Hamlet, sînt asemenea agenţilor poliţiei secrete. De altfel, cred că aşa vede Shakespeare. Cu siguranţă, el a ştiut bine cine şi pentru ce l-a omorât pe Marlowe. În aceeaşi atmosferă de teroare trăieşte şi Ofelia. I se ascultă discuţiile cu Hamlet, este întrebătoare, i se ascultă scrisorile. De altfel, le dă ea singură. Ea este — ca să spunem aşa — prima victimă a acestui sistem politic. A doua victimă este Gertruda. A trecut prin pasiune, crimă şi tăcere. A trebuit să îndure totul în ea. Vrea să se salveze pe sine, pe soţul său, pe Hamlet. Dar nu reuşeşte să salveze pe nimeni.

Politica apăsă aici orice sentiment şi nu te poţi elibera de ea. «A fi sau a nu fi» al lui Hamlet încapea sub însemne: «A acţiona sau a nu acţiona». Hamletul lui Shakespeare are o sută şi una de interpretări, însă mi-am dat seama că şi pentru spectatori contemporani cu autorul trebuia să fi fost o piesă politică actuală, care amintea de complotul şi de uciderea contelui Essex. Hamlet nu numai că vrea să-şi răzbune tatăl şi e indignat de trădarea mamei, dar tatăl lui a fost rege, pe tron e un uzurpator, iar tatăl o închisoare.

După această reprezentaţie am început să mă gîndesc: ce carte poate să citească Hamletul contemporan? Printul danez ie pînă prin coridoarele palatului cu o carte în mînă. Hamletul lui Shakespeare se plimbă desigur tînd în mînă un volum de Eseuri ale lui Montaigne, proaspăt traduse în engleză, căci în monologurile sale, transpune părerile acestuia despre mărta şi micimea omului. Hamletul polonez, care vine în Polonia, de la una din universităţile din Apus, trebuie cu siguranţă să citească operele de tineret ale lui Marx, sau poate se gîndeşte la o nouă formă de «alienare». Dar cu siguranţă că o citit nu numai pe Marx. Cînd i-am întrebat atunci pe studenţii mei, care dintre scriitorii contemporani au produs cea mai mare impresie asupra lor, mi-au răspuns: Sartre, Camus sau Malraux. Atunci mi l-am închinat pe Hamletul contemporan care în loc de Montaigne, ţine în mînă Condiciia umană de Malraux, sau Omul revoltat al lui Camus.

Atunci încă nu mă gîndeam să scriu o carte despre Shakespeare. Dar chiar în cadrul seminarilor la Universitatea încremă să-l interpretez pe Hamlet nu numai ca pe o dramă

politică pură, ci ca pe o dramă de « situație », în sensul existențialist. Am început să caut o nouă cheie pentru Hamlet în opozițiile dintre planul de acțiune și planul moral. Hamlet nu-și alege soarta, aceasta — îi este impusă din afară. Toți îl silesc la acțiune, dar motivele pentru care ar acționa nu sînt suficient de clare pentru el, Este plin de îndoieli; se îndoieste dacă lumea poate fi redusă la câteva afirmații simple. În cele din urmă, se hotărăște să acționeze, dar își rezervă dreptul să se îndoiască de sensul acțiunii. Nu vrea și nu poate rezolva contradicția aceasta. Înțelege că certitudinea intimă a absurdității lumii nu ne scutește nici de viață, nici de acțiune. Acestea erau doar începuturile noului interpretări a lui Hamlet, încă nu mă gîndeam — repet — la o carte despre Shakespeare: îmi lipsea experiența de teatru. Reprezentația de la Cracovia mi-a arătat că Shakespeare poate fi descifrat din nou. Dar acesta nu era încă noul teatru shakespearean. Pe acela aveam să-l văd un an mai târziu.

A venit în Polonia Peter Brook cu Titus Andronicus, pus chiar de el în scenă. Pentru prima dată am văzut într-o piesă de Shakespeare mari actori contemporani: Laurence Olivier, Vivian Leigh și Anthony Quayle. Reprezentația era însă dominată de regizor. Cred că la spectacolul acesta, Peter Brook a folosit experiența de la filmele shakespeareiene. În primul rînd poate pe Richard al III-lea realizat de Olivier. Este doar un paradox aparent că filmul a descoperit un Shakespeare contemporan. Filmul a ajutat la descoperire, dar n-a făcut-o pentru sine, ci pentru teatru. Teatrul secolului al XVIII-lea a împărțit piesele lui Shakespeare în scene după locul acțiunii și, pe urmă, timp de două sute de ani s-a încercat în zadar să se închege într-un tot unitar piesele astfel cioplitite. Shakespeare și-a construit piesele după alt principiu; cel mai simplu ar fi, folosind terminologia modernă, să spunem că drama shakespeareiană se împarte în concepte și secvențe, ca un scenariu de film. Însă piesele lui Shakespeare nu au momente de stagnare; prima piesă jucată fără asemenea momente de stagnare a fost cea pusă în scenă de Peter Brook. El a construit reprezentația ca pe un film, pe principiul montajului, la fel ca la film, din concepte și secvențe. El este primul care a regăsit cursivitatea, unitatea și lăureala desfășurării acțiunii shakespeareiene.

Actorul pregătit în teatrul secolului al XIX-lea nu reușește să se îndrăgostească în decursul a treizeci de secunde, nici să urască în două replici. Nici să răstoarne regatul în zece minute. Acturul de film, de la o mare scînd de dragoste trece la nebulie. A ucis, vîră sabia în teacă și bate din palme să l se aducă o cană cu vin. Nu opucă să-l bea bine, că vine valetul cu vestea că a fost ucis fiul său. Va suferi, dar nu mai mult de treizeci de secunde. Cum e posibil? Lacurile de stagnare au fost tăiate la montaj. Asta este construcția pieselor lui Shakespeare.

Scala stratofordiană de punere în scenă a pieselor lui Shakespeare a redescoperit la acesta marea poezie și totodată, marea spectacol. Aven în față, laolaltă, marea metaforă și concretizarea ei scenică. Shakespeare este întotdeauna exact. Olivier, în Richard al III-lea, începe filmul de la scena mare a înoronării. Lacheii duc pe pernele de purpură coroanele fraților regelui. Coroanele acelea care vor pieri. Lacheii trec, coroanele le cad de pe perne. Asta însemnă metaforă shakespeareiană și concretizarea ei. Regizorul japonez Kurosawa a arătat în zuguduitorul său film Tronul Însîngerat că Shakespeare poate fi transplăntat și în altă cultură, în altă istorie, că poate chiar să fie privat de dialog, dacă se păstrează planul acțiunii, drama personajului și marile metafore. Din toate adaptările cinematografice ale lui Shakespeare, adaptarea japoneză a lui Macbeth este nu numai cea mai frumoasă, dar într-un anumit sens și cea mai fidelă, cea mai shakespeareiană.

Titus Andronicus cu siguranță că nu reprezintă cea mai mare dramă shakespeareiană. În schimb este una din cele mai crunte. Dacă piesa ar avea șase acte, Shakespeare ar trece la spectatorii din primele rînduri și le-ar porunci să piară în chinuri aprige. Încă înainte de a se ridica cortina pentru primul act, au pierit cei douăzeci și doi de fi ai lui Titus. În piesa asta sînt treizeci și cinci de cadavre, fără a mai pune la socoteală pe soldați, slujitori și personaje episodice. Cel puțin zece mari crime se petrec sub ochii spectatorilor.



Cred că acest lucru a fost hotărâtor pentru Peter Brook, la alegerea piesei. El a redescoperit violența și cruzimea shakespeariană, cu mult înainte ca marele spirit al lui Artaud să înceapă să-i urmărească pe toți regizorii contemporani. Viziunea shakespeariană asupra lumii este crudă și asta nu numai în așa numita epocă neagră a tragediilor lui, ci de la începutul creației sale, chiar în Sonete, chiar în comedile tratate multă vreme ca idilice, chiar în Furtuna, care într-adevăr este poate cea mai amară din toată creația autorului.

Peter Brook a fost primul care mi l-a arătat pe Shakespeare crud, căci la el este crudă și natura, deoarece pasiunile și dorințele care se nasc în inimi și cuprind trupurile, răsturnând toată ordinea și nu pot fi stăpânite de rațiune. La Shakespeare este crud cerul pentru că-i gol și nu răspunde la plîngerile oamenilor. « Ceea ce sînt muștele pentru băieții poznoși, sînt oameni pentru zei. Ne omorîm pentru petrecerea lor. » (Regele Lear, IV, 1.)

Dar, cea mai crudă la Shakespeare este istoria. Cu asta mi-am început cartea. Acesta a fost începutul ei adevărat. Am vrut să demonstrez cruzimea viziunii istorice a lui Shakespeare și de aceea mi-am început cartea cu analiza Cronicilor. De la Richard al III-lea și Richard al II-lea, care constituie pentru mine o cheie pentru înțelegerea dramei istorice shakespeariene. Caracterul istoric al dramelor regale — aceasta e impresia mea — nu constă în faptul că eroii sînt regi reali ai Angliei și că arată evenimente care s-au petrecut într-adevăr cîndva. La Shakespeare istoria nu este un fundal pentru acțiuni cu caracter personal, nu este decor, nu este doar un mare cadru scenic. Istoria este ea însăși, eroul tragediei. Este aproape o dramă în personă.

Fiecare din aceste mari tragedii istorice începe cu lupta pentru dobîndirea tronului sau pentru consolidarea lui, fiecare se termină cu moartea mînarului și cu o nouă încoronare. În fiecare — suveranul de drept atrage după sine un șir întreg de crime: l-a îndepărtat pe seniorii feudali care l-au ajutat să ia coroana, l-au ucis mai întîi pe dușmanii, pe urmă pe vechii prieteni, a înăduștat pe urmașii și pretendenții la tron. Dar n-a reușit să-i omoreze pe toți. Se întoarce din exil prințul tînr — fiul, nepotul sau fratele celor uciși, apără drepturile încălcate, întruchipează speranța unei noi ordini și justiții. Dar fiecare pas spre putere este o crimă, o violență, un act de infidelitate. Și cînd tînrul prinț ajunge, la rîndul lui, în apropierea tronului, atrage după sine un lanț de crime la fel de lung ca acela care, pînă nu de mult, fusese suveran de drept. Cînd și va așeza coroana pe cap, va fi la fel de urît de oameni ca și predecesorul său. A ucis dușmanii, acum își va ucide pe foștii aliați. Pînă cînd se va ivi un nou pretendent la tron, în numele dreptății încălcate. Ciclul s-a încheiat și a început din nou. S-a terminat o tragedie istorică, a început alta.

Pentru Shakespeare, coroana este simbolul puterii. Dar, ca întotdeauna, metaforele lui sînt concrete. Coroana e grea. O poți lua în mînă, o poți smulge de pe capul suveranului muribund și să-ți-o poți ține. Atunci ești rege. Numai atunci. Însă trebuie să aștepți pînă moare regele, sau să-l grăbești moartea. Și iată, în felul acesta se degajă din Cronicile dramatice ale lui Shakespeare imaginea istoriei însăși. Imaginea care este întotdeauna aceeași, deși se schimbă numele suveranilor.

Istoria lui Shakespeare este reprezentată ca o scară mare pe care poștește necontenit un alai de regi. Fiecare treaptă, fiecare pas în sus, mai aproape de coroană, înseamnă o nouă crimă, un nou act de infidelitate sau de trădare. De la treapta cea mai înaltă urmează doar un pas pînă la prăpastie, la o moarte obișnuită, sau sub secură cîldului. Se schimbă regii, dar treptele rămîn întotdeauna aceleași. Nu există regi buni și răi, sînt doar regi sau uzurpatori, pe diferitele trepte ale aceleiași scări. Se schimbă numele regilor, dar întotdeauna Henry îi uzurpă pe Richard sau Richard pe Henry.

În pictură și în literatură Evului mediu, soarta omului era reprezentată adesea prin Cercul Fortunei care se învîrtea. Pe bogăți îi schimba în săraci, pe săraci în bogăți, pe înțelepți în nebuni și pe nebuni în înțelepți. La Shakespeare, cercul orb al Fortunei se transformă în legea crudă a istoriei feudale. În cartea mea am numit-o *Marele Mecanism*. Căci

la Shakespeare nu s' zeltăți, nici forte transcendente, nici absolut. Sînt numai suverani dintre care fiecare este pe rînd cîldu și victimă, sînt oamenii vii, înspăimîntați. Aceștia se uită doar la Scara cea Mare a istoriei. Soarta lor depinde de cel care ajunge sau sau cade în prăpăstie.

Realismul lui Shakespeare este mare, pentru că arată concret care este participarea oamenilor la istorie. Unii o creează și cad victime. Alora li se pare că o creează și de asemenea cad victime. A treia categorie nu creează istoria, însă cade, la fel, victimă a ei. Primii sînt suverani; ceilalți — confidenți regilor și executanți poruncilor lor. A treia categorie sînt cetățenii regatului.

Richard al III-lea este porcă roșu cea mai mare, dîntată, a acestui Mare Mecanism. S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că îl pune în mișcare, că este Inteligența și conștiința acestui Mare Mecanism. Însă numai în primele trei acte. Pe urmă, același Mare Mecanism îl atrage pe el însuși între roțile sale. A fost cîldu, devine victimă.

Scenele principale din Richard al III-lea se petrec pe prima jumătate a scării. Tragedia lui Richard al II-lea se desfășoară pe vîrfurile scării. I s-a smuls coroana, încetează de a mai fi rege. Poruncește să i se aducă o oglindă, se privește în ea. Are în continuare aceeași față. A fost unsul lui Dumnezeu, a rămas un muritor obișnuit. Și soarele nu s-o întunecat, nici mîcar lui nu i s-au schimbat trăsăturile feței. Regina Elisabeta n-a permis să se reprezinte pe scenă Richard al II-lea. Înțelege foarte bine care au fost motivele ei. Teatrul orea cum se tăiau capetele regilor, dar erau capete regesti, trupurile decapitate rămîneau trupuri regesti. Acestea erau scene consacrate prin tradiție. Un singur lucru era insuportabil: că regele încetează o mai fi rege. Decapitarea regelui este o încălcare fizică a principiului supunerii, dar detronarea este o răsturnare a însuși principiului puterii regale. Răsturnarea metafizică și a teologiei. Shakespeare a avut curajul să arate această scenă.

La Shakespeare, istoria are față. Sînt fețele oamenilor vii. Răfuiala tragică cu istoria nu este niciodată abstractă. Se petrece într-o lume reală. Una din cele mai mari scene din cadrul acestei răfuiele este întâlnirea lui Richard III cu Lady Anne.

Lady Anne merge în urma sicriului deschiș în care servitorii duc cadavrul soacrului ei, regele Henry al VI-lea. Richard pusese să fie omorât la Tower. Înainte de asta, omorîse

pe soțul ladyei Anne și pe tatăl ei. Acum iese în calea cortegiului funerar și în decursul a șase minute, pe care ceasul le măsoară în turn, în patruzeci și trei de replici face ca femeia căreia îi amorse soțul, tatăl și soacrul, să se ducă de bună voie în patul lui.

Cel din cortegiul funerar fug cuprîns de panică. Richard și lady Anne rămîn singuri pe scenă. Singuri, nu numai pe scenă. Singuri și în lumea crimei, violenței, asupririi și cruzimii. Shakespeare reduce lumea la forțele ei elementare: ură și dorință. Lady Anne îl mai urăște încă pe Richard, dar este singură cu ura ei pe pămînt, aici unde există numai poftă. Scena asta trebuie destituită cu experiența vremurilor noastre, căci astfel va rămîne total neînțeleasă. Trebuie să regăsim în ea noaptea ocupației, noaptea logărilor de concentrare, noaptea crimelor în masă. Orelle cînd se destramă toate normele de morală, cînd victima devine cîldu și cîldu victimă. Lady Anne încă-l mai scuipă în față pe Richard, dar acesta-î ultimul ei gest, ultima ei apărare înainte de a ceda.

Am văzut scena asta la Stratford. În regia lui Peter Hall. Richard și lady Anne joacă toată scena asta, despartul de catafalc. Anne zmulge giugul și se vîd minile împreunate vopsite în roșu, țesînd dintr-un coșciug simplu. Anne îngenuneche, îngenuneche și Richard. Își aruncă măturisiri și insulte pe deasupra trupului aceuia gol, înșingurat. Anne îl scuipă pe Richard în față, chiar deasupra capului cadavrului descoperit. Richard îl înmînează un stilet.

Conform tradiției teatrale, în scena aceasta Anne vrea să se strîngă cu stiletul, apoi minile-l cad neputincioase, arma îl alunecă din palmă. Peter Hall a montat astfel scena aceasta.

La Stratford, Anne lovește cu stiletul. Lovește pe deasupra cadavrului soacrului ei, cu toată furia, dar Richard îl prinde mîna, o strînge, o întoarce în jos, pînă cînd cade stiletul. Totul se petrece deasupra cadavrului. Anne nu se mai poate alina din strînsarea asta. Învîinge puterea fizică și țîrpa bărbatului. Acum Anne se duce în patul lui Richard. Călugăriții vin și ridică sicriul. Anne nîl mîcar nu se mai uită după el. Merge în patul bărbatului, apoi sub securea căldului.

Lady Anne nu deschiș trupul Richard de teamă. Ea îl urmează că să coboare. cît mai jos cu puțință, ca să-și dovedească sîneși că au încetat să mai existe orice legi-

Sînt puține studii de dramaturgie ale unor profesori universitari care să fi fost vreo dată, în lumea istoriei a teatrului, recunoscute în mod deschis ca inspirînd realizări de cel mai mare succes. Jan Kott este unul dintre puținii care pot pretinde că au făcut așa ceva. Realizarea de către Peter Brook a Regelui Lear, cu Paul Scofield în rolul principal, care este unanim recunoscută drept una din cele mai însemnate spectacole shakespeariene ale contemporaneității a fost, după cum ne asigură însuși regizorul, inspirată de către capitolul Regele Lear sau Sfîrșit de partidă din cartea lui Kott.

MARTIN ESSLIN

«Kott este un elisabetan (...) Shakespeare este un contemporan al lui Kott, Kott este un contemporan al lui Shakespeare, el vorbește foarte simplu despre Shakespeare (...) și cartea lui are prospețimea relatării unui martor ocular din Globe Theater, sau aspectul critic nemijlocit al unui film care tocmă se rulează. Pentru lumea specialiștilor constituie o contribuție foarte prețioasă, iar pentru lumea teatrelor este neprețuită».

PETER BROOK

Căci atunci cînt totul e pierdut, nu mai rămîne decît amintirea, care trebuie și ea ucisă. Trebuie să se omoare sau să omoare în ea orice urmă de rușine. Lady Anne se duce în patul lui Richard pentru ca, așa cum scrie Joseph Conrad, de sus se scufunde în stihia distrugătoare ».

Căci, dacă întreaga istorie nu-i decât un mare mîcel, ce mai rămîne în afară de saltul în întineric, în afara alegerii între moarte și plăcere? Geniul lui Shakespeare îi impune lui Lady Anne tactica această alegea, ultima și unica ce i-a mai rămas.

Am scris cartea despre Shakespeare în urmă cu cîțiva ani. După publicarea primelor capitole am lăsat-o la o parte, pentru o vreme, traducam atunci mult din Sartre și Ionesco și mă ocupam în mod special de grotescul teatral, care a primit mai tîrziu numele de teatru al absurdului. Mă interesa postura mîscărilor lui în teatru și în afara lui.

În cunoscuta poveste a lui Andersen, regele se plîmbă gol pe străzile orașului. Toți oamenii au tăcut multă vreme pînă cînd o dată un copil a strigat: regele e gol. Ca să strîgi asta trebuie să fii naiv ca un copil, sau obraznic ca un mîscăric. Mîscăricul are nu numai un răl mare în teatru, ci și unul în societate. Mîscăricul care stele că este mîscăric, nu mai este autentic. Se prefăce doar în fi. Mîscăricul îl obîi din alți mîscărici. Dacă înțelepciunea a devenit bufonerie, atunci bufoneria devine înțelepciune. Dacă lumea s-a întors pe dos, atunci făcînd numai trei pași ocupa poziția corectă. Rolul bufonului este să descopere încontinuu că regele e gol. Bufonul spune adevărul, dar într-o limbă bufonesc. Acesta este rolul bufonilor din piesele lui Shakespeare.

Grotescul și teatru contemporan al absurdului acționează parcă în domeniul vechilor tragediilor, pune aceeași întrebări fundamentale, numai că rămîn fără răspuns. Întrebările rămîn fără răspuns pentru că cerul este gol și pentru că au fost cercetate toate adevărurile absolute. Mă gîndesc anume la teatru al cărui mare precursor a fost Alfred Jarry cu al său Rege Ubu. Acel Rege Ubu a călărit acțiune « se petrece în Polonia, adică nicăieri ». Am hotărît să mai arăt lumii încă un precursor al teatrului contemporan al absurdului. L-am aflat pe Shakespeare. Cînd orice ordine a valorilor se află în ruine și cînd Dumnezeu, natura și istoria nu-l scutesc pe om de « torturile lumii aspre », atunci bufonul ajunge figura centrală în teatru. El îi însoțește în exil pe fustul rege, pe ministrul surghiunilor și pe cetățeanul expulzat, în căldătoria lor grea prin noaptea rece și fără sfîrșit. În timpul acelei nopți reci care, în Regele Lear: « face din toți bufoni și nebuni ».

Am încercat să dau o nouă interpretare piesei Regele Lear. În fiecare tragedie shakespeareană există întotdeauna ura sau două scene care oferă cheia întregii piese. În Regele Lear, începutul noii interpretări a fost pentru mine scena de pestilență din Dover. Gloucester, după ce i s-au scos ochii, vrea să se sinucidă, adică vrea să se arunce de pe acele stînci în mare. El conduce propriul său fiu, Edgar, care se prefăce a fi nebun. Amîndoi au căzut în cea mai cruntă mizerie. Deci pe scenă sînt numai doi actori: unul joacă rolul orbului atît pe cel al omului care se prefăce a fi nebun. Nebunul îl conduce pe orb. El conduce pe un munte inexistent, căci scena-i goală.

Tocmai aceasta a fost prima mea descoperire, că scena e goală. Nu-i nici un munte, sînt doar închipuirile orbului pe care fiul nebun îl convinge că s-au urcat pe un vîrf de munte. Totuși nu sare în prăpastie, ci se rostogolește doar pe scenă. În teatru clasic care prezintă stîncile din Dover, scena aceasta n-are nici o valoare teatrală. Nu există sinucidere, ci doar parabola sinuciderii. Că în morala medievală.

Am înțeles că asta trebuie să fie o scenă de mare pantomimă. Edgar îl susține pe Gloucester, ridică picioarele ca și cum ar pași în sus. Gloucester ridică piciorul așteptînd ca treapta următoare să fie mai sus, dar sub picior nu-i decît aer. Este clar că Gloucester a

scris scena asta pentru pantomimă: pentru a da impresia de munte, vale, tot peisajul este descris mai înțeli ca văzut de pe vîrfurile muntelui, apoi, după aparenta sinucidere, ca un peisaj văzut de jos, de pe malul mării.

Gloucester orb se rostogolește pe scena goală. Saltul său pentru a se sinucide este zguduitoare, dar totodată grotesc. Are în el ceva de circ. În felul acesta a fost transpus bufoneria din filozofie, L ca și cum ar fi fost jucat a scenă din cărțile lui Hlobo, dar jucat ca o bufonadă. Că în Act fără cuvinte și Sfîrșit al partidei lui Beckett. Toată scena aceasta este tragică și grotescă totodată. Dialogul care o însoțește este de asemenea satiric. Sinuciderea este un protest. Dar protestul acesta are sens numai atunci cînd există forțe supra-naturale sau o ordine morală. Dacă nu s-zăltă, n-are rost sinuciderea. Moartea vine și așa. Sinuciderea nu schimbă soarta oamenilor. Doar o grăbește, și atunci înțelegem a mai fi un protest. Este doar o pregătire. Acceptarea morții.

S-a încercat desigur în Regele Lear, acceptarea morții lui Beckett. Poate că faptul ar putea fi considerat ca o împetă împotriva Regele Lear, cît și Așteptîndu-l pe Godot și-ar avea izvorul comun în Biblie. Dar într-o biblie fără iluzii, într-o biblie citită de cei care nu cred. Căre nu cred nu numai în Dumnezeu, dar în nici un fel de dreptate. De către cei care nu cred că poate exista ceva care să răscumpe cruzimea lumii reale.

Temă din Regele Lear este destrămarea și decăderea lumii. Din cei disprețuie eroi principali, jumătate sînt drepti, jumătate nedrepti, dar sînt lichidăți cu toții, nobili sau nu, urmărit și urmăritori, torturați și călăi. În epilogurile cronicilor și tragediilor lui Shakespeare, noul suveran invită lumea la încongruență. În Regele Lear nu va fi o nouă încongruență. Edgar nu mai are pe cine să invite la ea. Au fost ucisii sau omorîți cu toții. Cei care au supra-viețuit sînt « doar niște rămășițe ruinate ale naturii ». S-au împlinit cuvintele lui Gloucester: « This great world shall so wear out to naught ».

Începutul cărții mele l-a constituit vizita lui Peter Brook la Varșovia și regia lui la Titus Andronicus. Am fost fericit să mă pot revansa. Cînd Peter Brook m-a invitat la Londra, m-am dus cu șchiță mea despre Regele Lear. Multe seri de-a rînd am discutat despre Shakespeare. Viziunea teatrală a criticului este foarte diferită de a regizorului. Creatorul spectacolului, însă, este numai regizorul, mai ales dacă acest regizor este Peter Brook. Însă triumful Regelui Lear pus de el în scenă, a fost pentru mine personal deosebit de important, a dovedit că actualizarea lui Shakespeare în teatru este posibilă și necesară. Că acest lucru se face pe două căi: prin confruntarea lui Shakespeare cu problematica artistică, filozofică și politică contemporană, și prin confruntarea lui Shakespeare cu dramaturgia contemporană. Multe teatre din Europa au mers pe drumul acesta. S-or putea spune că noul teatru shakespearean a luat naștere în ultimii cinci ani. Acest nou stil de reprezentare a cuprins în primul rînd piesele istorice și tragediile, am impresia că am mai rămas de descifrat din nou de către critici, precum și de teatru, comediele shakespeareane.

Ele sînt în continuare, în teatru, fie spectacole naive pentru copii, fie opere sau povești fantastice, în care rolul principal îl joacă o balerină îmbrăcată în tul, și doar Visul unei nopți de vară a fost scris de Shakespeare ca o piesă contemporană de dragoste, ca o piesă care spune multe adevăruri, foarte violente și brutale. Arșile elilor și tunicele grecești sînt doar costume de carnaval. Este foarte ușor să ne închipuim că la căsătoria mamei comului de Southampton se dă o mare petrecere, cu costume de epocă și fantastice. (La curtea Italiană și apoi în Anglia, balul mascat era o distracție obișnuită și purta numele de « Improvised masking »). La urmă s-au goit toate săliile. A plecat cavalierul minunat îmbrăcat în Oberon nordic, însoțit de bieții frumoși în piei de animale și cu coifuri cu coarne de cerb pe cap. După miezul nopții s-au dus să bea la una din tavernele de dîncolo de Tamisa. Înaintea lor încă, dispăruseră bieții și fetele îmbrăcate în tunici grecești. Ultima a plecat Titania, ai cărei cercei din perle mari trezeau admirația tuturor. S-au

risipit străjerii, s-au oprise opaițele. În zorii zilei, după un somn scurt, gospodarul a intrat în grădina. În iarba moale mai dormeau încă perechile împreunate.

Good morrow, friends, Saint Valentine is past.
Begin these wood-birds but to couple now?¹

Hermia s-a sculat prima, deși s-a culcat ultima. Pentru ea, aceasta fusese cea mai neunească noapte. Își schimbase lubii de două ori. Este obosea, abia se mai poate ține pe picioare. Mai e încă pe jumătate sub vraja nopții. Prea mult a iubit. Prea mult a dădut.

Methinks I see these things with parted eye
When everything seems double.²

Toată scena cu trezirea îndrăgostiților e plină de un realism brutal. Visul unei nopți de vară este pentru mine în primul rând o piesă despre înfrângerea tabu-ului erotic. Asta se referă nu numai la quartetul tinerilor amânți și la schimbarea fetelor în timpul acestui «party» la beție, într-una din nopțile fierbinti de iunie. Se raportează în primul rând la Titania și la marea ei scenă cu iubitul transformat în măgar. Măgarul în acest vis — sau mai degrabă coșmar — al unei nopți de vară nu întrușipează nicidecum prostia. Din antichitate până la renaștere, dintre toate animalele, măgarului i s-a atribuit cel mai mare potențial sexual. Mi-o închipui pe Titania ca pe o fată foarte înaltă și foarte blondă, cu mâini și picioare lungi, ca fetele nordice pe care le întâlneam serile în Cartierul Latin din Paris, cum umblau lipite de negri cu fețe cenușii sau atât de negre că păreau vinete.

Thou art as wise as thou art beautiful.³

Titania suplă, sensibilă și lirică, dorea o dragoste animalică. Cel schimbat în măgar e numit de Puck și Oberon — monstru. Titania fragilă și dulce trage în pat un monstru aproape cu forța, aproape fără voia lui. Un astfel de amant dorea. Un astfel de amant își visase. Numai că nicidecum, nici măcar față de sine nu voia să recunoască asta. Somnul o eliberează de împotrivire. Titania cea plină de poezie îl violează pe măgarul-monstru.

Titania pătrunde cel mai mult și cel mai profund în domeniul întunecat al sexualismului, unde nu mai există frumos sau urât ci rămâne numai sufocare și eliberare. Nebunia a durat toată noaptea de iunie. Amânții se rușinează de noaptea asta și nu vor să vorbească despre ea. Dar noaptea asta i-a eliberat de ei înșiși. În visurile lor au fost cei adevărați. Eliberați de minciuni și reticente.

Mi s-a imputat de multe ori că, în viziunea mea, Shakespeare este prea crud, prea negru. La asta aș putea să răspund doar atât: spune-mi cum îl înțelegi pe Shakespeare și-am să-ți spun cine ești. Fericită epoca victoriană care l-a găsit pe Shakespeare puritan și temător de Dumnezeu, cu respect pentru suverani, legi și moralitate. Dar noi nu trăim în vremurile înșelătoare și blânde din epoca victoriană. Shakespeare, de asemenea, nu a trăit în epoca aceea. Pentru el, lumea a fost nebună și dragostea la fel. În marea nebunie a Naturii și a Istoriei, clipele de fericire i-au apărut scurte și trecătoare ca îmbrățișarea îndrăgostiților:

Swift as a shadow short as any dream,
Brief as the lightning in the collied night⁴

În românește de ELENA LINȚĂ

¹ Ei, bună ziua! Sfântul Dragobete/Trecu, și-aceste păsărele-acum/Se împreună-ăbia?
(Visul unei nopți de vară, Act. IV, sc. 1.) Din Shakespeare: Opere, vol. III, în românește de Șt. O. Iosif, traducere revizuită de Florin Tornea

² Eu parcă m-aș uita ponci: vâd dublu (ibid.)

³ Ești înțelept: pe cine ești de frumos! (ibid.)

⁴ Pe furie goniiți de soare/și ne-mprăștem ca vise/După umbrele fugare. (ibid.)

3 piese într-un act

SAMUEL BECKETT

ARTHUR ADAMOV

ALBERTO MORAVIA

Ultima bandă de magnetofon

Seara târziu, acum ceva timp.

Camera de lucru a lui Krapp.

În avanscând, în centru, o mică masă cu două sertare, care se deschid spre sală. Așezat la masă, cu fața spre sală, odihnit în partea opusă sertarelor, un bătrîn prădărit: Krapp.

Poartă un pantalon strîmt, prea scurt, de un negru verzicos. Jiletcă fără minci, tot de un negru verzicos, cu patru buzunare mari. Cămașă albă lăgoasă, desfăcută la gît. Cîndu-și pereche de cizmulile, de un alb murdar, avînd numărul cîi puțin 48 — foarte strîmte și ascuțite. Părul cărunt, rădăcit. Bărbierit prost.

Foarte miop (însă fără ochelari). Aude greu.

Vocea hodorogită cu un timbru foarte bizar. Mersul greoi.

Pe masă se află un magnetofon cu microfon și numeroase cutii de carton conținînd bobine cu benzi înregistrate.

Masa și spațiul din imediata ei apropiere sînt scîldate într-o lumină crudă. Restul scenei este în întuneric.

Krapp rămîne un moment nemișcat, suspinî din greu, își privește ceasul, scormonește în buzunare, scoate un plic, îl pune la loc, scormonește din nou, scoate o mică trusă de chei, o ridică la înălțimea ochilor, alege o cheie, se ridică și merge spre partea din față a mesei. Se apleacă, deschide brăsoara primului sertar, privește înăuntru, plîmbă acolo mîna, scoate o bobină, o cercetează foarte de aproape, o pune la loc, închide sertarul,

cu cheia, deschide brăsoara celui de al doilea sertar, privește înăuntru, plîmbă acolo mîna, scoate o banană mare, se uită la ea foarte de aproape, închide sertarul cu cheia, pune cheia într-unul din buzunare. Se reîntoarce, înaintează pînă la marginea scenei, se oprește, mîngieie banana, o cajește, lasă să cadă coaja la picioarele lui, duce virful bananei în gură și rămîne nemișcat, privind în gol înaintea lui. În sfîrșit mușcă din virful bananei, se întoarce și se plîmbă încoace și înapoi pe marginea scenei, în lumină, ridică la patru-cinci pași de fiecare parte a mesei, în timp ce mestecă gînditor banana. Pășește pe coaja bananei, alunecă, e gata să cadă, se redrează, se apleacă, privește coaja pe care în sfîrșit — stînd tot aplecat — îi dă cu piciorul în fosa scenei. Începe din nou să se plîmbă încoace și înapoi, termină de mîncat banana, se reîntoarce la masă, se așează, rămîne un moment nemișcat, suspinî adînc, scoate cheia din buzunar, le ridică la înălțimea ochilor, alege o cheie, se duce spre partea din față a mesei, deschide brăsoara celui de al doilea sertar, scoate încă o banană mare, se uită la ea foarte de aproape, închide din nou sertarul cu cheia, pune cheia în buzunar, se întoarce, înaintează pînă la marginea scenei, se oprește, mîngieie banana, o curăță de coajă, pe care o aruncă în fosa scenei, duce virful bananei în gură și rămîne nemișcat, privind în gol, în fața lui. În sfîrșit îi vine o idee: pune banana într-unul din buzunarele jiletei, de unde se iesește virful, și cu toată graba de care este capabil se duce în fundul scenei, în întuneric. Tăcere, zece secunde. Zgomotul scaterii unui dop. Tăcere, cincisprezece secunde. Revine în lumină, purtînd un registru vechi. Se așează la masă. Pune registrul pe masă, își șterge gura, apoi mîinile de jiletă; pe urmă plesnește palmele și le freacă.

KRAPP (cu vioiciune): Ah ! (Se apleacă asupra registrului, întoarce paginile, găsește indicația pe care o caută, citește.) Cutia. . . treii. . . bobina cinci. (Înălță capul și privește fix înaintea lui. Cu încetare.) Bobina ! (Pauză.) Bobina ! (Surde fericit. Se apleacă pe masă și începe să scormonească printre cutii, cercetîndu-le pe fiecare foarte de aproape.) Cutia. . . treii. . . treii. . . patru. . . doi. . . (Cu mirare.) . . . nouă ! Doamne ! . . . șapte. . . ah ! Măgărița ! (La o cutie, o cercetează foarte de aproape.) Cutia treii. (O pune pe masă, o deschide și se uită la bobinile pe care le conține.) Bobina. . . (Se apleacă asupra registrului) . . . cinci. (Se apleacă asupra bobinelor) . . . cinci. . . cinci. . . ah ! Iteha ! (Scoate o bobină și se uită la ea foarte de aproape.) Bobina cinci. (O pune pe masă, închide cutia treii, o pune la rînd cu celelalte, la încădoată bobina.) Cutia treii, bobina cinci. (Se apleacă asupra magnetofonului, înălță capul. Cu încetare.) Bobina ! (Suris fericit. Se apleacă, fixează bobina la magnetofon, își freacă mîinile.) Ah ! (Se apleacă asupra registrului, citește indicația din josul paginii.) Mama odihnește în liniște, în sfîrșit. . . Știu. . . Mîineea neagră. . . (Înălță capul, privește în gol înaintea lui. Intrigat.) Mîineea neagră ? . . . (Se apleacă din nou asupra registrului, citește.) Femela brunetă. . . (Înălță capul, vîdător, se apleacă din nou asupra registrului, citește.) Ușoră îmbunătățire a bolii de stomac. . . Hm. . . De tînuț minte. . . ce ? (Privește mai de aproape, citește.) Echinox ! ? De tînuț minte : echinox. (Înălță capul, privește în gol înaintea lui. Intrigat.) De tînuț minte echinox ? . . . (Pauză. Înălță din umeri, se apleacă din nou asupra registrului, citește.) Adio la în. . . (Întoarce pagina.) . . . bine. Înălță capul, se apleacă asupra magnetofonului, îl conectează și la atitudinea de a asculta, cu bustul înclinat înainte, coatele pe masă mîna în formă de pilnie în direcția aparatului, cu fața spre sală.

BANDA DE MAGNETOFON (voce puternică, puțin solemnă, evident aceea a lui Krapp cu multe înfățișări) : Astăzi am împlinit treizeci și nouă de ani, sînt solid ca un. . . (Vrînd să stea mai comod, face să cadă una din cutii ; înjură, deconectează magnetofonul, mătura violent masa de cutii și registrul, aruncîndu-le pe

De fapt, titlul original al piesei de față, scrisă în engleză în 1958, și ulterior, tradusă în limba franceză de autor, în colaborare cu Pierre Leyris, este *Krapp's Last Tape* (« Ultima bandă a lui Krapp »). A fost reprezentată pentru prima oară pe scena faimosului teatru londonez din Sloane Square — *Royal Court Theatre* — în interpretarea actorului Patrick Magee, care și-a făcut o specialitate din opera beckettiană. Beckett scootește această piesă printre lucrările sale dramatice minore, deși nu a scris-o nici pentru radio și nici pentru televiziune, așa cum s-a înfăptuit cu *Cenășa sau Toi* (ce care cod. Patru ani mai târziu, la cererea BBC-ului dă la iveală o altă piesă scurtă pentru radio, *Varie și muzică*, o variantă mai puțin izbucnită pe aceeași temă. Din punct de vedere tehnic, piesa de față poate fi socotită și un reușit experiment de introducere a mijloacelor mecanice în contextul unei opere de artă. În acest caz magnetofonul. Efectul este impresionant. La o descifrare mai scurată gîsim o anumită conexiune între această piesă și o altă, scrisă ulterior și publicată în Secolul 20 nr. 7/8/1965: *Ce zile frumoase ! Probabil, este rezultatul unei nevoi de simetrie în cadrul creației scriitorului irlandez. Ultima bandă de magnetofon se încadrează în așezarea de opere scrise de Beckett, care prezintă o interpretare artistică a procesului destrămării identității individuale ca rezultat firesc al pierderii identității sociale a ființei umane.*

podea: pune banda de la început, conectează din nou magnetofonul, își reia atitudinea de ascultare.) Astăzi am împlinit treizeci și nouă de ani, sint solid ca un pod, cu excepția metehnei mele de demult, și — din punct de vedere intelectual, acum am toate motivele să bănuiesc că sint pe... (Sovdie) ... culmea valului — sau mai trebuie puțin. Am celebrat această solemnă împrejurare, ca totdeauna în ultimii ani, liniștit, la bar. Nimeni. Am stat înaintea focului, cu ochii închiși, separînd semințele de pleavă. Am scris în treacă cîteva note pe un plic. Fericit că m-am întors în camera mea de lucru, în vechile mele toale. Am mîncat adeseori, cu regret o spun, trei banane și n-am putut decît cu greu să mă abțin de la a patra. Adevărat! orăvă pentru un om cu sănătatea mea! (Cu vehemență.) Nu trebuie să mă mînesc! (Pauză.) Noua lumină de deasupra mesei mele constituie o mare ameliorare. Cu toată binele din jurul meu mă simt mai puțin singur. (Pauză.) Într-un sens. (Pauză.) Îmi place să mă așez și să mă duc să dau o raită, apoi să mă întorc aici săv... (Sovdie) ... eu (Pauză.) Krapp.

Pauză. Sămînța, să vești, mă întreb ce înțeleg prin asta, înțeleg... (Sovdie) bănuiesc că înțeleg acele lucruri care o să mă merite strădanie, cînd toată pleava va fi — cînd toată pleava mea o să revină. Închid ochii și mă străduiesc să mi-o închipui. **Pauză.** Krapp închide puțin ochii.

Extraordinară tăcerea de astăseară, ciulesc urechea și aud pe cineva întrînd. Bătrîna domnișoară McGlone cîntă totdeauna la ora asta. Dar nu astăseară. Cîntece de pe vremea cînd era fetiță — spune ea. Greu să mi-o închipui fetiță. Totuși înclîntătoare bătrîni! Stîrpea Connaught, așa cred. (Pauză.) Oare și eu o să cînt cînd o să am vîrsta ei, dacă vreodată o să am vîrsta ei? Nu. (Pauză.) Oare cîntam cînd eram bălețandru? Nu. (Pauză.) Oare am cîntat vreodată? Nu.

Pauză.

Tocmai am ascultat acum un an, e mult de atunci, cîteva pasaje la întîmplare. N-am verificat în registru, dar asta trebuie să mă duc cu zece sau doisprezece ani în urmă — cel puțin. Cred că pe atunci mă trăiam cu Bianca, în strada Kedar. În sfîrșit, ce de neplăceri. M-am descurcat bine atunci, ah, am încins-o, da. N-aveam nici o speranță. (Pauză.) Nu-mi amintesc cîne știe ce de ea, dar mă înclîntau ochii ei. Minuștii! I-am văzut din nou adeseori. (Pauză.) Incomparabili! (Pauză.) În sfîrșit... (Pauză.) Infricoșătoare aceste exhumări, dar mi se înclîmpă adeseori... (Krapp deconectează magnetofonul, rămîne gînditor, conectează magnetofonul...) ... necesare înainte de a mă lansa într-o nouă... (Sovdie) ... întoarceare... Greu de crezut că eu am fost cîndva acest mic dobitoc. Această voce! Isuse! Și aceste aspirații! (Hohot de ris. Ride și Krapp.) Și aceste hotărîri. (Hohot de ris. Ride și Krapp.) Mai ales să beau mai puțin. (Hohot de ris, numai al lui Krapp.) Statistici. O mie șapte sute de ore din opt mi și ceva în trecut, evaporate numai în baruri. Mai mult de 20%, să zicem 40%, din viața lui cît era trează. (Pauză.) Proiecte pentru o viață sexuală mai puțin... (Sovdie) absorbantă. Ultima boală a tatălui ei. Căutarea totdeauna mai cu tinjela a fericiții. Fiasco al laxativelor. Rînjete pentru ceea ce numește tinerețea lui și mulțumiri fierbinți pentru că s-a terminat. (Pauză.) În privința asta minte. (Pauză.) Umbra lui opus... magnum. Și ca să termine un... (Scurt hohot de ris) lăcrat la adresa Providenței. (Ris prelungit. La fel ride și Krapp.) Ce rămîne din toată mizeria asta? O fată într-un vechi mantou verde pe peronul gării! Nu?

Pauză.

Cînd privesc...

Krapp deconectează magnetofonul, rămîne visător, își privește ceasul, se ridică și se duc în fundul scenei în întuneric. Zece secunde tăcere. Zgomotul destupatului unei sticle. Zece secunde tăcere. Același zgomot. Zece secunde tăcere. Același zgomot. Deodată (redonează un cîntec, cu vocea tremurată.

KRAPP (cîntînd):

Umbra coboară din munții noștri.

Azurul cerului se va întunece.

Se așterne tăcerea.

Acces de tuse. Revine în lumină, se așează, își șterge gura, conectează din nou magnetofonul, ia atitudinea de ascultare.

BANDA DE MAGNETOFON: ... mă gîndesc la anul care a trecut, poate — nădădulesc — cu ceva din înmăbrîntă mea privire viitoare. Fiștele la casa din apropierea canalului, unde mama se stîngea, către sfîrșitul toamnei, după o lungă văduvie; (Krapp tresare.) și... (Krapp deconectează magnetofonul, fixează banda puțin înapoi, aproprie urechea de aparat, îl conectează) ... se stîngea, către sfîrșitul toamnei, după o lungă văduvie, și...

Krapp deconectează aparatul, înalță capul, privește în fața lui. Buzele i se mișcă fără zgomot silabisind: vă-du-vie. Se ridică, se duc în fundul scenei, în întuneric, se întoarce cu un dicționar foarte mare, se așează, îl pune pe masă și caută cuvîntul.

KRAPP (cîntînd în dicționar): Starea — sau condiția — același — care rămîne — văduv — sau văduvă. (Înalță capul. Neliștit) Care este — sau rămîne?... (Pauză.) Se apleacă din nou asupra dicționarului, întoarce paginile.) Văduv... văduvie... (Cîntînd.) Vîslurile dense ale văduviilor... Se spune de asemenea de o vîsluitoare, mai ales de o pasăre... Pasărea văduvă sau șesătoarea... Partea bărbătească are penajul negru... (Înalță capul. Cu înclîntare.) Pasărea — văduvă. **Pauză.** Închide dicționarul, conectează aparatul, își reia atitudinea de ascultare.

BANDA DE MAGNETOFON: ... banca din apropierea lazului de unde puteam să-i văd fereastra. Ședeam acolo, în bătaia vîntului biciuitor, dorînd să se sfîrșescă. (Pauză.) Apropo nimeni, doar cîteva obișnuinți al casei, slujnice, copii, bătrîni, cîini. Pînă la urmă l-am cunoscut bine, ah, fiștele, vreau să spun că l-am văzut bine. Îmi amintesc mai ales de o frumoașă tînră brună, totuși numai în alb, cu rochia călcată pe cîntec, cu niște slîni înclîntători. Stătea la volanul unei cogeamite mașini cu capota neagră și avea o înfățișare foarte tristă. De cîte ori primeam spre ea avea privirea ațîntită asupra mea. Și totuși cînd am îndrăznit să-i vorbesc — flîră al fi prezentat — m-a amenințat că cheamă poliția. Ca și cum aș fi vrut să-i fac cîne știe ce l... (Ride.) Ce chip avea! Ce ochi! Ca... (Sovdie) niște cărbuni! (Pauză.) În sfîrșit... (Pauză.) Eram acolo cînd — (Krapp deconectează magnetofonul, rămîne visător, conectează din nou aparatul) — a tras perdelile, una din acele mașini castanii-murdar care gonesc zdrăvăn. Eram acolo gata să arunc o minge unui cățelului alb. Așa s-a înclîmpat. Am ridicat capul, Dumnezeu știe pentru ce, și iată asta era. În sfîrșit, o afacere lichidată. Am mai rămas acolo cîteva momente, stînd pe bancă, cu mînea în mină și cîinele care lătra după ea și mi-o cerșea cu lăbura. (Pauză.) Numai cîteva momente. (Pauză.) Minuțele ei, minuțele mele. (Pauză.) Minuțele cățelului lui. (Pauză.) Pînă la urmă i-am dat mînea pe care a luat-o în bot, înțeitor. O minge mică de cauciu, veche, neagră, plîină, dură. (Pauză.) O s-o simt în mină pînă în ziua morții mele. (Pauză.) Aș fi putut s-o păstrez. (Pauză.) Dar am dat-o cînelui.

Pauză.

În sfîrșit... (Pauză.)

Din punct de vedere spiritual, un an cum nu se poate mai negru și sărac; pină în acea noapte de marție, de neuitat, când acolo în vârful zăgăzului, în viscol, n-o s-o uită niciodată, când totul mi-a devenit limpede. În sfârșit minunea... lăta ce-mi închipui că trebuie, mai ales, să înregistreze astăseară, pentru ziua când n-o să mai pot... (Șovăie)... munci și când, poate, n-o să mai am nici o amintire, nici bună, nici rea, despre minunea care... (Șovăie)... despre focul care l-a aprins. Ceea ce am văzut deodată atunci... credința care mă îndrumase toată viața, adică...

(Krapp deconectează neliștit magnetofonul, derulează banda pe o porțiune, conectează din nou aparatul.)... marți stînci de granit și spuma care țignea în lumina farului și anemometrul care se învâlbura ca o elice... În sfârșit era limpede pentru mine că beza pe care m-am înverșunat totdeauna s-o înălțur este în realitate cea mai bună...

(Krapp deconectează neliștit magnetofonul, derulează banda înainte, conectează din nou aparatul.)... Indestructibilă asociație, pină la ultimul susțin al furtunii și al nopții cu lumina înfățișării și focul... (Krapp înjură, deconectează aparatul, derulează banda, conectează din nou aparatul.)... chipul meu pe stîni și mi îngîndu-mîna. Rămîneam acolo, culcați, fără să ne mișcăm. Însă sub noi, totul se clătina și ne clătina și pe noi, alene, de sus în jos, și dintr-o parte în alta.

Pauză.
Trecuse de miezul nopții. Niciodată n-am auzit o asemenea liniște. Pămîntul ar fi putut să fie nelocuit.

Pauză.
Aici termin...
Krapp deconectează magnetofonul, derulează banda înapoi, conectează din nou aparatul.

...Iacul de pe înălțime, cu barca, am înțeles în apropiere de mal, apoi am împins barca spre larg și am lăsat-o la voia înfîmîrării. Ea stătea culcată în fundul bărcii, cu minile sub cap și ochii închiși. Soare dogoritor, puțină briză, așa clipoce, așa cum îmi place. Am observat o zgîrțierură pe coapsă ei și am întrebato cum și-a făcut-o. Culegînd agrașe — mi-a răspuns. I-am mai spus că asta mi se pare fără speranță și nu merită să mă continue și ea a dat din cap afirmativ fără se deschidă ochii. (Pauză.) I-am cerut să mă privească și după citeva momente... (Pauză.)... după citeva momente a făcut-o, însă deabia a deschis ochii din cauza soarelui. M-am aplecat deasupra ei ca să-l fac umbră și l-a deschis. (Pauză.) M-a lăsat să-i privesc. (Pauză.) Ne-am strecurat printre sălcii și barca s-a împotmolit. Sălcile se încovoiau, cu un suspin, înaintea bărcii. (Pauză.) Stăm lângă ea, cu chipul pe stîni și îngîndu-mîna. Am rămas acolo, culcați, fără să ne mișcăm. Însă sub noi, totul se clătina și ne clătina și pe noi, alene, de sus în jos, și dintr-o parte în alta.

A trecut de miezul nopții. Niciodată n-am auzit...
Krapp deconectează magnetofonul, rămîne visător. În sfârșit scormonește în buzunare, găsește banana, o scoate, se uită la ea foarte de aproape, o pune la loc, scormonește din nou, scoate un plic, scormonește din nou, bagă în buzunar plicul, își privește ceasul, se ridică și se duce în fundul scenei, în întuneric. Tăcere. Zece secunde. Zgomotul unei sticle lovită de un pahar. Apoi zgomotul unui sifon. Tăcere zece secunde. Din nou zgomotul sticlei lovită de pahar. Tăcere zece secunde. Revine cu pași povăritori în lumină, se îndreaptă spre partea din față a mesei, scoate cheile, le ridică la înălțimea ochilor, alege o cheie, deschide brăsoa primului sertar, privește înăuntru, plimbă acolo mina, scoate o bobină, se uită la ea foarte de aproape, închide sertarul cu cheia, pune cheile în buzunar, se așează, ia banda de pe magnetofon, o pune pe dicționar, așează bobina nefolosită pe aparat, scoate plicul din buzunar, se uită cu atenție la el, îl pune pe masă, rămîne visător, conectează magnetofonul, își potrivește glasul și începe să înregistreze.

KRAPP: Am ascultat chiar acum pe acest sărman tîmpitel, așa cum mă socoteam acum treizeci de ani; greu de crezut că am fost vreedată în halul ăsta de imbecil. Asta cel puțin s-a terminat, mulțumesc lui Dumnezeu. (Pauză.) Ce ochii avea! (Rămîne visător, își dă seama că se înregistrează, deconectează magnetofonul, rămîne visător. În sfârșit se hotărăște). Totul era acolo, totul... (Își dă seama că aparatul nu este conectat; îl conectează.) Totul era acolo, tot acest vechi hoit de planetă, toată lumina, și beznă, și foamea, și îmbulbairă... (Șovăie)... secolelor! (Pauză.) Cu un strigăt. Da! (Pauză.) Cu omîrăciune. Asta las-o scutelor! Isuse! Asta l-ar fi putut distrage de la nepotrivirea lui scudii! (Pauză.) Cu oboseală. În sfârșit poate -avea dreptate! (Rămîne visător, își dă seama. Deconectează aparatul. Se uită în plic.) Pah! (Îl mototeleşte și-l aruncă). Rămîne pe gînduri. Conectează din nou aparatul.) Nimic de spus, nici măcar chit. Ce seamnă astăzi un an? Scîrba rumeagă. (Pauză.) Trebuie degustat cuvîntul bobină. (Cu încinare). Bobilnă! Clipa cea mai fericită din ultimele cinci sute de mil. (Pauză.) Șaptesprezece exemplare vîndute, din care unsprezece cu prețuri mari bibliotecilor municipale de dincolo de ocean. Pe cale să devin cineva. (Pauză.) O carte, șase lingi și cîteva penci, probabil opt. (Pauză.) M-am tîrît afară o dată sau de două ori înainte ca vara să se răcească. Am stat tremurînd în parc, înecat în visuri și arzînd de dorința să sfîrșesc. Nimeni. (Pauză.) Ultimele năluci. (Cu vehemență.) Să le izgonesc! (Pauză.) Mi-am crăpat ochii tot citind, Effie, o pagină pe zi, cu lacrimi. Effie... (Pauză.) Aș fi putut fi fericit cu ea acolo sus la Baltica, și pinii, și dunele. (Pauză.) Nu? (Pauză.) Și ea? (Pauză.) Pah! (Pauză.) Fanny a venit o dată sau de două ori. Umbră bătrînă de tîrîș scheletică. N-am putut să fac mare lucru, însă fără îndoială mai bine decît o lovitură de picior între coapse. Ultima dată nu era așa de rău. Cum te descurci, la vîrstă te? mi-a spus. I-am răspuns că mi-am rezervat totă viața pentru ea. Am fost o dată la biserică, ca pe vremea cînd purtam pantalonii scurți. (Pauză.) Cîntă.)

Umbră coboară din munții noștri.

Azurul cerului se va întuneca.

Tăcerea se așterne... (Acces de tuse; aproape nu se mai aude)... în cîmpurile noastre, Curînd totul va dormi în pace.

(Răsufîind din greu): Am adormit și am căzut de pe bancă. (Pauză.) Uneori. noaptea m-am întrebant dacă ultima strădanie n-ar fi poate... (Pauză.) Destul Golește și sticla și cară-te. Mine o să reiei porcăriile astea. Sau rămilă acolo. (Pauză.) Rămilă acolo. (Pauză.) Stai comod acolo în beznă, sprîjnit pe perne — și te uînărește. Să fii din nou în vilcea, într-un alun de Crăciun ca să culegi ilice, din acelea cu boabe roșii. (Pauză.) Să fii din nou pe Groghan într-o duminică dimineață, pe o vreme cătoasă, cu căteava; oprește-te și ascultă clopotele. (Pauză.) Și așa mai departe. (Pauză.) Să fii din nou! Să fii din nou! (Pauză.) Toată această străveche sîrăcie. (Pauză.) Odată nu și-a ajuns. (Pauză.) Alunecă peste ea. Pauză lungă. Se apleacă brusc deasupra magnetofonului, îl deconectează, zmulge banda, o aruncă departe, montează altă bandă pe aparat, o potrivește la posejle pe care îl căuta, conectează din nou aparatul, ascultă privind fix înaintea lui.

BANDA DE MAGNETOFON... agrașe, mi-a răspuns ea... am mai spus că asta mi se pare fără speranță și nu merită să mă continue și ea a dat din cap afirmativ fără să deschidă ochii. (Pauză.) I-am cerut să mă privească și după citeva momente... (Pauză.)... după citeva momente a făcut-o, însă deabia a deschis ochii din cauza soarelui. M-am aplecat asupra ei ca să-l fac umbră

și i-a deschis. (Pauză.) M-a lăsat să-i privesc. (Pauză.) Ne-am strecurat printre sălcii și barca s-a împotmolit. Sălcile se încovoiau, cu un suspin, înaintea bărcii ! (Pauză.) Stam lângă ea, cu chipul pe sîn și mîngîindu-i mîna. Am rămas acolo, culcați, fără să ne mișcăm. Însă sub noi totul se clătina și ne clătina și noi, alene, de sus în jos, dintr-o parte în alta.

Pauză. Buzele lui Krapp se mișcă fără zgomot.

Trecuse de miezul nopții. Niciodată n-am auzit o asemenea liniște. Pămîntul ar fi putut să fie nelocuit.

Pauză.

Aici termin această bandă. Cutia... (Pauză.)... trei, bobina... (Pauză.)... cinci (Pauză.) Poate că anii mei cei mai buni au trecut. Cînd mai era o șansă de fericire. Însă nu mai vreau. Nu acum cînd se zbuciumă focul ăsta în mine. Nu, nu mai vreau !

Krapp rămîne nemîșcat, privind în gol înaintea lui. Banda continuă să se deruleze în tăcere.

Cortina

În românește de ALEXANDRU BACIU

În birjă

Cele trei surori bătrîne: Jeanne, Annette, Clotilde.

Birjarul

Medicul legist

Prezentatorul

Leit-motiv muzical: cîteva fraze din celebrul cîntec al Yvettei Guilbert: « Le fiacre ». A se intercala acest leit-motiv, între introducere și prima secvență, între prima secvență și a doua. Piesa se sfîrșește pe același leit-motiv. Pe alocuri, după indicația regizorului, el se însinuează în desfășurarea secvențelor.

PREZENTATORUL: Subiectul piesei « În birjă » nu este cu totul imaginar: drama a avut un punct de plecare real. Autorul s-a inspirat din observațiile clinice întreprinse de doctorul Clérambault în 1902, și publicate, după moartea lui, în cartea sa « Oeuvre Psychiatrique ».

E vorba de un caz de delir colectiv.

Iată cum le înfățișează, doctorul Clérambault, pe cele trei bolnave:

În februarie 1902, cele trei surori M., Jeanne, Annette și Clotilde (59, 56 și 48 de ani) erau conduse la comisariatul de poliție ca urmare a unei altercații avute cu un birjar față de care contractaseră o datorie ce nu o puteau plăti.

Neinducînd nici un domiciliu stabil, surorile au fost reținute la poliție sub acuzația de vagabondaj; apoi, aduse în fața unui magistrat pentru datoria

Arthur Adamov s-a născut în 1908 la Kislovatsk, în Caucaz. S-a stabilit în Franța încă de la vîrsta de 16 ani. Debutază în teatru cu o piesă — « Invaзіunea » (« Invasion ») — pusă în scenă de Jean Vilar. În 1950. Este autorul pieselor *La grande et la petite manœuvre* (1950), *La Parodie* (1952), *Le professeur Taranne, Tous contre tous* (1953), *Le Ping-pong* (1955). Piesa pe care o publicăm — *Le Fiacre*, este datată 1963. Arthur Adamov este și autor a numeroase adaptări teatrale (Büchner, Gorki, Gogol).

Originalitatea lui Adamov, ca autor de teatru, constă în aceea că el propune un stil dezbrăcat de orice convenționalism. În teatrul lui, atitudinea, gesturile, comportamentul fizic, doar, al personajelor, trebuie să exprime întrag acel « lirism al nevrozei », caracteristic mediilor sociale pe care le observă, cu predilecție, Arthur Adamov.

contractată față de birjar; în fine chiar în clipa în care erau gata să-și recapete libertatea, au fost transportate, cîteștrele, la infirmeria specială a închisorii deoarece declaraseră în fața judecătorului de instrucție că dispuneau de o avere frumusească și că, în ciuda acestei situații prospere, trăiau într-un permanent du-te-vino, o adevărată viață de nomad, adică, pentru că așa aveau ele chef ! Numai că aspectul lor exterior, din cale-afară de neglijat, trezise tot felul de bănușeli, într-adevăr, purtau niște rochii ponosite, care fuseseră negre cîndva, atît de murdare, încît părțile curate păreau un fel de pete, descusute, cu tivul zdrențuit, prinse pe alocuri cu ace de siguranță care țineau și loc de nasturi.

Una purta o pălărie din fetru cenușiu, de o formă exagerat de simplă, dar de un diametru neobișnuit de mare. Celelalte două arborau niște pălării mici, de crep, deformate, apiatizate, îmbicșite și abia menținindu-se pe părul lor vîlvol.

Aveau — cîteștrele — o expresie trudită, hărțuită, păreau înfricoșate, de parcă ar fi gonit zi și noapte ca să scape de cine știe ce cumplită amenințare. Oferindu-se prilejul să le cunoască pe cele trei surori bătrîne și să aflu, mulțumită doctorului, anumite detalii cu privire la viața lor anterioară — tată zănatec, om de afaceri lipsit de har, mort, pe jumătate rușinat, mamă virtuoasă și bigotă, care le ferise de orice grijă dar și de orice posibilitate de inițiativă, lăsîndu-le, după moartea ei, cu totul înapte vieții sociale — autorul a imaginat drama care s-ar fi putut petrece într-una din birjele închiriate de către domnișoarele M., precum și forma pe care ar fi luat-o interogatoriul medicului legist. Limba lui atribuit bătrînelor fete este, în esență, cel pe care-l indică observația clinică — dar, bine-înțeles, ele nu vorbesc aici așa cum au vorbit în realitate: ci așa cum se vorbește în teatru, cu acel ușor decalaj de termeni, care, pe de o parte, face ca faptele să pară mai puțin cotidiene și, deci, mai puțin adevărate, creînd în schimb, mișcare, acolo unde totul ar fi fost, altminteri, static. E vorba, deci, de o ficțiune, chiar dacă această ficțiune se sprijină, la fiecare pas, pe observația clinică.

PRIMA SECVENȚĂ

BIRJA

O stradă pariziană, în jurul anilor 1900. Hurducănit de trăsuri, tropot de cai; etc. O birjă se oprește, încetinește, se oprește, în timp ce vocea care fredonează « Le Fiacre » se îndepărtează.

BIRJARUL (coboară de pe capră și deschide portiera): Gata ! Toată lumea jos ! Am zis !

JEANNE: Bine, dar . . . domnule birjar, ce ți s-a căsănat așa pe noi ? Nu-i frumos din partea dumitale ! Nu-i drept ! În definitiv, ce ți-am făcut ?

ANNETTE (prefăcîndu-se foarte sigură de ea): Dumneata nu știi cu cine vorbești !

CLOTILDE (foarte blind): Dragă prețene, fii amabil ! Înțelege-ne ! Noi am crezut că facem bine . . .

JEANNE: Nu e vina dumitale dacă noi trebuie să locuim tot timpul în fel de fel de birje . . . Am crezut că procedăm bine adăpostindu-ne astfel . . .

ANNETTE (dintr-o suflare): Ce-i drept, ne-am gîndit că o birjă nu e tocmai un domiciliu . . . Dumneata nici nu te poți servi de numele nostru. (Disperată) Dar, dacă totuși ai dori să te folosești de el . . .





BIRJARUL (*scos din sărite*): A ! Nu și Nu ! Vă rog să nu-ncepeți iar cu palavrele voastre ! Eu unul, nu vreau decât un singur lucru: să-mi plătiți ! Mi-ați spus că închiriați trăsura pe trei ore și uite că s-au făcut opt, opt ore de cînd mergem într-una !

CLOTILDE: Prietene, fi amabil ! Încă puțin, numai puțin să mai mergem ! Te vom răsplăti cum se cuvine !

JEANNE (*abia șoptit, către Annette*): Anette, o auzi, i-a zis « prietene » !

ANNETTE (*tot în șoptă*): Fii calmă, Jeanne ! (*tare*) Cred că nu ni se poate reproșa nimic, n-am făcut nici un rău nimănui. Sîntem femei cinstite.

JEANNE: Și pe deasupra sporim și veniturile birjarilor, chiar dacă-i plătim cu întîrziere.

CLOTILDE (*cu un plîns*): Cheltuiim 20 de franci pe zi numai să nu se cheme că vagabondăm.

ANNETTE: Sîntem cel mult niște nomade.

BIRJARUL: « Niște nomade » ! Mă rog, din partea mea . . . Oricum, umblăm creanga de opt ore, domnișoarelor !

CLOTILDE: Bine, de vreme ce ți-am făgăduit să-ți plătim de îndată ce primim pensia !

JEANNE: Azi sîntem în 25. Peste șase zile se sfîrșește luna. E-adevărat că rentele noastre sînt destul de mici. În orice caz o să avem destul ca să vă putem plăci . . . În definitiv 6 zile de-așteptare nu înseamnă mare lucru ! (*Sîntîră*) Noi așteptăm de ani de zile !

BIRJARUL (*cam mirat*): Așteptați ? Ce așteptați ?

ANNETTE: Dacă în noi nu aveți încredere, nu știu, zău, în cine ați mai putea avea încredere, domnule birjar !

BIRJARUL (*bombăne*): Încredere ! Încredere ! Ușor de spus !

ANNETTE: Amîntește-ți, ultima oară ți-am plătit !

BIRJARUL: Ba pardon ! Ultima oară nu mi-ați plătit !

CLOTILDE (*cu grabă*): E-adevărat ! Cu ultimă cursă ți sîntem încă datorare . . .

BIRJARUL: . . . trei franci cincizeci.

CLOTILDE: Annette, amîntește-ți, rogu-te ! Acesta-i adevărul ! Îi datorăm prietenului nostru trei franci cincizeci pentru ultima cursă . . . De ce afirmi contrariul ? Nu trebuie niciodată să minți, nu e bine !

ANNETTE (*furioasă*): Ce tot spui ?

CLOTILDE: Eu . . . nu spun nimic . . . (*birjarului*) Dar, prietene, penultima cursă ți-am plătit-o, ți-amîntești, nu ? Zău, nici nu știu de ce-ți mai spun asta !

Cu siguranță că-ți amîntești !

JEANNE (*în șoptă, furioasă*): Annette, ascultă ! Iar a început ! Încearcă să-l seducă ! Și pe-asta !

CLOTILDE (*foarte blînd, birjarului*): Te rog mult de tot !

BIRJARUL (*bombănînd*): Bine, vă mai plimb nițel . . . Dar nu prea mult, vă previn !

(*Birjarul închide portiera, se sue pe capră, calul pornește*)

ANNETTE (*și-a recăpătat siguranța de sine, strigă prin geam, birjarului*): Deunăzi erai să ne răstorni . . . Da, da . . . Miercurea trecută, pe strada Saint Antoine.

Și asta numai din răutate !

JEANNE (*același joc*): Da, da ! Numai din răutate ! Miercurea trecută ! (*cu glasul normal*) Dar Clotilde, bine-nteles . . .

CLOTILDE: De ce larăși Clotilde ! De ce mereu Clotilde !

ANNETTE (*severă*): Doamne !

JEANNE: Clotilde, bine-nțeles a coborât la timp. Așa e cînd ești tinăru, nu? În timp ce noi... noi ne-am umplut de vinății. Nu-i așa, Annette, că ne-am umplut de vinății?

ANNETTE (*strigă, din nou, furioasă, către birjar*): Și pe de-asupra ne-a mai și strigat că sîntem bune de dat la gunoi! Ești primul om care îndrăznește să ni se adreseze astfel! Ne-a tratat de « castori »!

BIRJARUL (*strigă, fără să apăsăcă birja*): Gura, micitelesor, gura!

JEANNE: Să știți de la mine că nu sîntem de loc de dat la gunoi! și nici castori! nu sîntem!

BIRJARUL (*strigă din nou; glasul lui abia acoperă hurelul trăsurii*): Bine, treacă de la mine: nu sînteți chiar de dat la gunoi, nici castori, ci doar, niște biete haine vechi!

JEANNE (*strigă și ea*): Mă rog, haine vechi dacă zici dumnetata, dar să știți că nu din vina noastră!

ANNETTE: Ba nu sîntem nici de dat la gunoi, nici haine vechi, nici castori, nici adormite, nici vagaboande nici... (*cu glasul coborît*) Dăte mai încolo, Clotilde!

BIRJARUL (*strigă, oprind binșor calul*): Mie nu-mi pasă cine sînteți dumnevoastră și ce vreți. Dar ce faceți, știu prea bine: îmi alergați calul pînă la ultima suflare și în schimb nu-mi dați nici un ban! Da! Asta-i tot ce știți! I și pe de-asupra mă faceți de ris în tot Parisul! Așa că... răbdarea mea... (*În timp ce vorbește, coboară de pe capră și descede din nou portiera*)

CLOTILDE (*nespus de blîndă*): Prietene dragă, cheltuiim zilnic cite douăzeci de franci numai ca să nu trecem drept niște hainale, așa, că, crede-mă, nu e bine ceea ce faci...

ANNETTE (*către Jeanne*): Ai dreptate, devine insuportabilă. Spune-i-o tu, că tu ești mai mare!

JEANNE (*încet*): Știi bine că nu m-ascuți niciodată! (*Furioasă*) Pentru că i se pare că are mijlocul subțire, crede că totul îi e permis! Așa a fost de cînd o știu! (*Tipind deodată*) Toata astea se trag din casa aia de pe strada Caulaincourt!

BIRJARUL: Și cu asta — basta! Gata! Coborîrea! (*Bombîne*) Strada Caulaincourt, strada Caulaincourt! Eu unul nu știu despre ce casă e vorba! Jos! S-aude! Gata! Jos!

CELE TREI SURORI (*în cor*): O, cum puteți spune asemenea lucruri!

BIRJARUL: Am spus « Gata » și gata rămîne! Cursa asta face douăzeci de franci. Și dacă nu plăceti, mergem împreună la comisarier (*Strigă*): Am zis!

ANNETTE (*dintr-odată foarte caldă*): Dar, domnule birjar, dumneata ne cunoști doar și știți prea bine că...

JEANNE: Amîntește-ți casa din strada Letort... Doar ai cunoscut-o foarte bine pe mama — și, cu toate astea, ne spui că... (*e gata să plîngă*) Am crezut că procedăm bine, te asigur!

CLOTILDE: O auzi, Annette, vorbește despre « rue Letort ». Așa îmi reproșează ea întotdeauna...

ANNETTE (*aspru*): Taci! Jeanne este sora noastră mai mare. Nu se spune « ea » la persoana a treia cînd e vorba de sora noastră mai mare. Profiți de situație...

JEANNE: Ca de obicei!

CLOTILDE (*birjarului*): Prietene dragă, amîntește-ți! N-ai fi îndrăznit niciodată să-i zici tatei că e un « paria » sau un « pierde-vară »!

JEANNE (*furioasă*): Nu poți e rusine? Dacă tata ar fi fost un pierde-vară și, pe deasupra, dacă ar mai fi fost și conștient de lucrul ăsta, ar fi trebuit să se sinucidă imediat, imediat!

JEANNE (*e gata să plîngă*): Sigur că ar fi trebuit! Sigur!

CLOTILDE: Și noi, cînd nouă ni s-a spus că sîntem niște « hainale », niște castori, noi n-ar fi trebuit să ne sinucidem?

ANNETTE (*aspru*): Jeanne, nu vorbi prostii! Cînd cineva a împlinit cincizeci și șase de ani, nu mai are voie să spună prostii! Și asta nu pentru că Clotilde...

BIRJARUL: Bine, plecăm, dar de data asta cu o direcție precisă: la poliție! (*Trințește portiera și dă citeva lovitur de bici calului*): Hei! La drum, gloabă! M-auzi? La drum! (*Birja se pune în mișcare*).

CLOTILDE (*strigînd, drăgălaș, către birjar*): Credeți că bietu' cal vă înțelege?

JEANNE (*îndignată*): La ce! A început! Uită-te la ea: își face numărul! Crede că îi e permis, pentru că ea, deh! n-are decît patruzeci și opt de ani! (*Mai tare*) Lupul își schimbă părul dar năruval ba!

CLOTILDE: De ce spui « năruval ba »? Ce « năruv »? Ce tot ai cu mine? Ce tot aveți cu mine, voi două?

JEANNE: Noi n-avem nimic cu tine! În schimb, tu ne vrei nouă, răul! Așa cum tata ne vroia nouă răul, așa cum tu i-ai vrut răul mamei! Dar fi bună și amîntește-ți! Cine ne-a vindut mobilele ca să plătească chiria, pe vremea cînd locuim pe strada Caulaincourt? Cine? Spune! Cine?

ANNETTE: Da, da, Jeanne are dreptate. Am tot încercat să tac, credeam că fac bine, dar acum nu mai pot! Da, da, e vina ta Clotilde! Din vina ta a trebuit să vindem totul!

JEANNE: Și a trebuit să locuim prin hoteluri (*Cu scribă*) Prin hoteluri!

ANNETTE: Ca să auzim susținindu-se în spatele nostru: « Priviți, a sosit strada Caulaincourt! Tristă clientelă! »

BIRJARUL (*strigă, în timp ce-și mai domolește calul*): Tot vă mai cîndonăți! De data asta am vorbit serios, să știți! Mergem la poliție! Comedia s-a terminat!

JEANNE: Eu una știu foarte bine de ce spuneau hotelierii despre noi! « Tristă clientelă ».

CLOTILDE (*arogantă*): Și de ce mă rog?

JEANNE: Pentru că tu, cu Louis al tău...

CLOTILDE: Taci, Jeanne, taci! Aveam tot dreptul s-o fac! Eu îi lubeam, pe Louis nu tu, dacă nu știu este cu supărare!

BIRJARUL (*deschizînd portiera*): Iar v-ați luat la hărță, suflați de pripas?

ANNETTE (*strigă*): Îi auziți? Îi auziți cum ne batjocorește? Și asta numai din vina ta, Clotilde! Of, Doamne, da! Ce nu ne-am mutat în provincie!

CLOTILDE: Pentru că sîntem pariziene, de-asta nu ne-am mutat în provincie!

JEANNE (*perfidă*): « Pariziene »! Toată lumea știe ce vrea să-nsemne o « Pariziană ». Mama, cel puțin, știa foarte bine!

CLOTILDE (*cu violență*): Eu una, pot trece oriunde cu fruntea sa! Și nu pentru că am trăit întotdeauna afecțiuni reciproce, sentimente reciproce, nu pentru asta s-a întîmplat să...

JEANNE (*strigă*): Reciproce! Ce murdărie!

ANNETTE (*către Clotilde*): Nu știu ce fel de experiențe ai trăit, ceea ce știu însă, e că numele tău a fost amestecat în prea multe! Cine a provocat expulzarea noastră din strada Caulaincourt? Cine și-a oferit, cu atîta ușurință, numele, primul venit?

JEANNE: Da, cine? Cine? Primul venit! Îndată după moartea mamei!

CLOTILDE: Am crezut că fac bine! Și-apoi, sînt sigură că nu laasta fîcetai aluzie!

JEANNE: Și ce-ai fi vrut mă rog să spunei de față cu omul ăsta? E drept că tu, în fața unui bărbat...

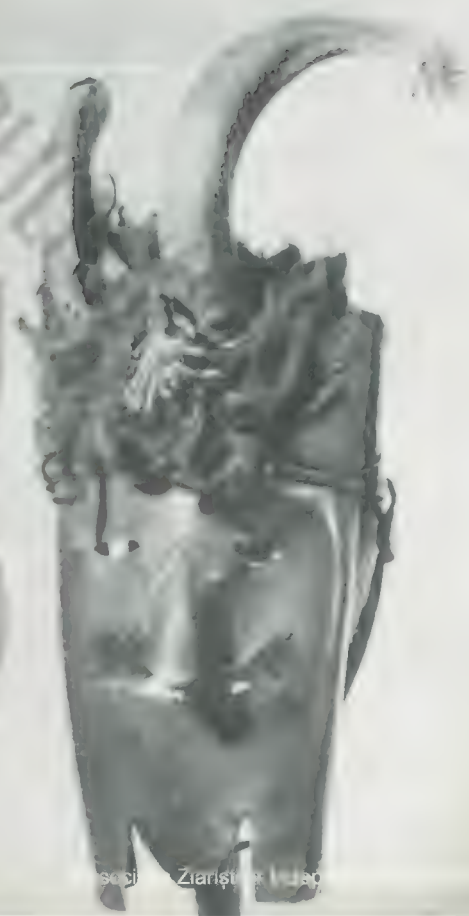
ANNETTE: Ca și în fotografia aceea, știi tu, fotografia aia pe care tata o iubea atât de mult... În care erai tu pozată cu Louis... erai tu pozată cu Louis...
 BIRJARUL (scos din sărite): De data asta ați căutat-o cu luminarea! Ce mai! Mergem la poliție! Pe mine unul nu mă interesează rufele voastre murdare!
 (Birjarul se suie pe capră și dă bice calului. Birja pornește mai repede ca mai înainte. Cele trei surori nici nu băgă de seamă ce se petrece.)
 CLOTILDE: Nu, nu, nu despre fotografie e vorba, las' că pricep eu! Voi sunteți sigure că Louis și cu mine, în apartamentul din strada Caulaincourt... Dar, crede-ți-mă, nu e adevărat! Nu-i adevărat!
 ANNETTE: Strada Caulaincourt! Mai ai obraz să vorbești despre strada Caulaincourt! O auzi, Jeanne? Vorbește despre strada Caulaincourt, cînd știe prea bine că niciodată, niciodată n-o să mai fie strada Caulaincourt. Adio, strada Caulaincourt, adio apartament!
 CLOTILDE: Strada Caulaincourt! Nu, nu asta vă doare. E prea îndepărtată povestea aceea. Altfel vreți voi să insinuați! Dar spuneți-o odată, nu vă mai jenați atât!
 JEANNE (cu un rîs amenințător): Auzi la ea: să nu ne jenăm! Să nu ne jenăm!
 ANNETTE: Și dacă nu ne-am mai jena, cu adevărat, dacă nu ne-am mai jena?
 (ride) Nu-i așa, Jeanne, că am putea să nu ne mai jenăm?
 CLOTILDE (brusc, înspăimîntată): Annette! Jeanne! Nu e cu puțin! Amintiți-vă de Mama. Nici chiar ea n-ar fi...
 JEANNE (cu un rîs demențial): Să nu ne jenăm! Să nu ne jenăm!
 (Larma străzii acoperă risul Annettei și al Jeannei, ca și țipetele Clotildei. Birja gonește mai departe.)

SECVENȚA A DOUA

INFIRMERIA SPECIALĂ A POLIȚIEI

Ambianță sufocantă. Uși trîntite. Voci agitate: «Pe aici». «Liniște».

O INFIRMIERĂ (intrînd): Bună ziua! Nimic nou?
 INFIRMIERUL DE GARDĂ (cască): Nu. Mă duc la culcare.
 INFIRMIERA: N-au adus pe nimeni noaptea trecută?
 INFIRMIERUL DE GARDĂ: Ba da. Două fete bătrîne...
 (Se deschide o ușă. Se aude o respirație sacadată. Pași precipitați. Intră infirmierul.)
 INFIRMIERUL: Numărul trei n-a dormit de loc. A gemut tot timpul. Așa face mereu?
 INFIRMIERA: Da. De șase zile e aici și de-atunci n-a închis un ochi.
 INFIRMIERUL DE GARDĂ (ursuz): Probabil că nici cînd a strîns-o de gît pe nepoțica lui nu dormea.
 INFIRMIERUL (scoat): Povestea cu nepoțica lui nu ne privește. Noi dorim să suferă cît mai puțin. Atîta tot.
 INFIRMIERUL DE GARDĂ: Da. Și să-l vindicăm cît mai repede ca s-o poată lua de la-nceput.
 INFIRMIERA: Vă rog, lăsați cearta!
 INFIRMIERUL DE GARDĂ: Nu ne certăm. Încerc doar să-i explic, e încă tînăr...
 INFIRMIERA: Explică-mi mai bine cine sînt cele două fete bătrîne. Cînd au fost aduse? Tirziu!





INFIRMIERUL DE GARDĂ: Nu știu exact. Pe la două noaptea.
INFIRMIERUL: Da. Pe la două. Și de atunci nu încetează să vocifereze, să protesteze...
INFIRMIERUL DE GARDĂ: Cred și eu! Erau gata să omoare birjarul!...
INFIRMIERA: Care birjar?
INFIRMIERUL DE GARDĂ: De la birjă. Nebunele alea trei locuiau în birje...
INFIRMIERA: Trei? Parcă spuneai că sînt două?
INFIRMIERUL DE GARDĂ: Da. Au mai rămas două. Dar erau trei. Tocmai asta e bubă, că pe cea de a treia au isprăvit-o drăgălașele alea două!
INFIRMIERUL: Nu se știe nimic precis. Tot ce se știe e că una dintre ele a căzut din mers din birjă. Dar nimic nu dovedește că...
INFIRMIERUL DE GARDĂ: Nimic nu dovedește... că ce? Păi atunci ce-or fi făcut zădușele astea?
INFIRMIERUL: Birjarul le-acuza doar de faptul că nu i-au plătit cursa.
INFIRMIERA: Ce mai e și cu povestea asta? Nu pricep nimic. Birja, sora, birjarul...
INFIRMIERUL: Veți pricepe imediat: medicul legist are să le interogheze de îndată ce sosește. Adică peste cinci minute. Păcat că-s așa de obosit. E un caz...
INFIRMIERUL DE GARDĂ: Un caz! Un caz! Vă dați în vînt după «cazuri»?! Da! Ias' că vă lecuși voi! Pînă una alta vă salut și... multe complimente «Cazului» dumneavoastră
(Infirmierul de gardă iese: Zgomotul uși trîntite. Se aud gemete)
INFIRMIERA: Iar geme cincisprezece.
INFIRMIERUL: Mda. Și doar i s-a administrat porția de gardenal... Numai că deh, așa e el...
INFIRMIERA: Bine, mă duc să văd ce are. Somn ușor.
INFIRMIERUL: Mulțumesc. Și să-mi povestești tot ce afli despre cele două fete bătrîne.
(Iese. Ușă. Apare medicul legist)
MEDICUL LEGIST: Aud că avem două musafire noi.
INFIRMIERA: Da. Mă duc să le aduc, domnule doctor. Nu întîrzii mult. Presupun că nu s-au dezbrăcat încă.
(Ușă. Glasuri învîlmășite. Infirmiera revine cu Jeanne și Annette. În planul doi se aude un refren din «Le fiacre»)
INFIRMIERA: Luși loc, domnișoarelor. Domnul doctor vă va pune cîteva întrebări.
ANNETTE (agresivă): N-am refuzat niciodată să luăm loc.
MEDICUL LEGIST: Bună ziua, domnișoarelor. V-aș ruga să mă iertați, dar nu cunosc prea bine dosarul dumneavoastră...
JEANNE (foarte «femeie de lume»): E dela sine înțeles, domnule doctor... totul s-a petrecut atît de repede. Dacă Clotilde...
ANNETTE (severă): Nu vorbi atît de repede, Jeanne, ești obosită...
MEDICUL LEGIST (ca și cînd n-ar fi auzit nimic): După cîte știu, dumneavoastră nu mai aveți domiciliu stabil de vreo cincisprezece luni? Nu-i așa?
JEANNE: Nu, nu de cincisprezece. La început alternam hotelurile cu birjele.
ANNETTE (foarte dărnă): Am optat pentru birje ca să nu fim obligate să ne întoarcem la hotel sau ca să dormim pe bancă, în parc. Pentru asta am preferat să dormim în birje.
JEANNE (același ton): În ultima vreme, din diferite pricini am renunțat definitiv la hoteluri.
MEDICUL LEGIST: Și pentru care pricini anume ați renunțat la hoteluri?
ANNETTE: În primul hotel am stat cel puțin cinci săptămîni.
JEANNE: Apoi, am început să schimbăm hotelul din cincisprezece în cincisprezece zile, apoi din opt în opt, apoi în fiecare zi...

ANNETTE (foarte respectabilă): În funcție de gradul nostru de încredere.
MEDICUL LEGIST: Ați spus foarte bine: gradul dumneavoastră de încredere!
Mi-ați putea da unele detalii cu privire la această noțiune? (către infirmieră)
Notezi, domnișoară?

INFIRMIERA: Notez, domnule doctor.

JEANNE (bănuitoare): Cine e această persoană? Locuiește aici?

MEDICUL LEGIST (nu-i răspunde la întrebare): Repet: Ce înțelegeți dumneavoastră prin «în funcție de gradul nostru de încredere»?

JEANNE: Ne era frică. Eram pradă unor amplații de hotel. Băieții acela!...

ANNETTE (foarte atârșată): S-a întâmplat de câteva ori că sobele din camerele în care am locuit s-au înfundat. Ba, odată, mi-amintesc că am observat urme de otrăvire în apă. În strada Letort am fost urmărită pas cu pas. Ni se spunea «tristă clientelă». N-am avut liniște nici o clipă. Doar în trăsura...

MEDICUL LEGIST: În strada Letort... Ați locuit pe strada Letort? În ce epocă?
ANNETTE: După moartea mamei. Și după ce proprietarul s-a folosit de numele Clotildei la facerea actelor... După care ne-a expulzat!

MEDICUL LEGIST: Expulzat? De ce?

ANNETTE (cu ură): Întrebați-l pe el!

JEANNE: Noi habar n-aveam că fel de casă e asta. (Cu durere în glas) Eu am fost aceea care a alesem casa, în calitate de mea de soră mai mare... Credeam că fac bine... dar m-am înșelat, cumplit m-am înșelat. Într-o zi...

MEDICUL LEGIST (cu răceală): Într-o zi portăreașă a celei case a ținut morțiș să primiți un domn care venea chipurile pentru afaceri... Și în realitate...
ANNETTE (se repede): Domnule doctor, noi sintem femei cinstite... Nu vă putem spune pentru ce venea...

JEANNE (șipă): Venea pentru Clotilde! O cunoșteam pe Clotilde!

MEDICUL LEGIST: Și pe dumneavoastră nu? Dumneavoastră două îl întâlneau pentru prima oară?

ANNETTE (de sus): Domnule doctor, vă rog să mă iertați, dar eram la capitolul «birje» și nicidecum...

JEANNE: Și-apoi, toată lumea cunoaște povestea noastră. Nu pricep de ce ne mai luși Interogatoriul ăsta.

ANNETTE: Așa pășim întotdeauna. Ni se fac fel de fel de aluzii fără să ni se dea nici o explicație. Nici un fel de precizare...

MEDICUL LEGIST (mimind indiferență): Vi se fac aluzii? De pildă, când vă apropiati de câte un grup, se găsesc cineva care să murmure: «Ah, iată-le!»

ANNETTE: Da, chiar așa: «Iată-le! Ele sînt!». Așa se exprimă trecătorul parizian! Ați sesizat perfect!

MEDICUL LEGIST (același ton): Vi se mai spune și «haimanale»?

ANNETTE: Da, da! Mai ales asta ni se reproșează: că sintem niște haimanale!

JEANNE: Fotografii se țin scul după noi, femeile ne urmăresc chiar și în closetele publice... Știrnim curiozitatea generală... Toate pretenziile sînt bune, pînă și părălile noastre... Sintem niște victime ale mulțimii!

MEDICUL LEGIST: Bine, dar atunci de ce trăiți în birje, unde obia sînteți la cheremul mulțimii?

JEANNE (umilă): Am crezut că acționăm bine, procedînd astfel...

ANNETTE: Pentru că nu dorim să ne compromitem cu nimeni...

JEANNE (obioșit): Întotdeauna riști să te compromiți!

ANNETTE: Pentru că birja, domnule doctor, oricum, nu e un domiciliu. Dacă trăiești într-o birjă, nimeni nu se poate folosi de numele tău. De altfel, în trăsuri sintem la noi acasă. Și dacă nu mă credeți, vă înșelați. Și mulțimea ne

lasă mai degrabă în pace dacă locuim într-o trăsură, decît dacă stăm la hotel.

JEANNE: În definitiv nu e vina noastră dacă trebuie să recurgem atît de des la birje. Am încercat să ne ducem zilele prin muzee, prin biserici; dar peste tot, chiar și în omibușe aveam parte de împotriri.

ANNETTE: Uneori băteam străzile cîte douăsprezece, cîte cincisprezece ore pînă să ne hotărîm să luăm o birjă.

JEANNE: În noaptea Anului nou, din cauza ploii, a trebuit să stăm pînă dimineața în picioare, sub o arcadă!

MEDICUL LEGIST (mimind indiferență): Toate trei?

ANNETTE (atârșată, foarte atârșată): Jeanne, taci, taci! Nu vorbi despre noaptea de revelion!

MEDICUL LEGIST: Și pentru ce mă rog, nu trebuie să-mi vorbească, sora dumneavoastră, despre noaptea de revelion?

ANNETTE (de a sus): Regret foarte mult, domnule doctor, dar nu vă putem spune acest lucru. Sînt amănunte care trebuie să rămînă între noi.

JEANNE (împăciuită): Sora mea are dreptate, domnule doctor. Vă rog să nu vă supărați pe noi. (Schimbă tonul, devine aproape «femeie de lume»)
Doar spre miezul nopții obișnuim să luăm cîte o trăsură... Din economie...

ANNETTE: Și coborâm a doua zi dimineața către ora opt. (mindră) Vara și iarna!

MEDICUL LEGIST: Și încăpeați, toate trei, într-o birjă?

JEANNE: Clotilde stătea întotdeauna la mijloc. Cu picioarele ei lungi, iar-l fi fost foarte greu să stea pe strupotînă.

ANNETTE: Taci din gură, Jeanne!

MEDICUL LEGIST (suride): Nu vă temeți, domnișoară. Nu vă voi întreba — și nu o voi întreba pe sora dumneavoastră decît lucruri pe care consimțiți să mi le spuneți. (pauză) N-aveați niciodată nici o țință? Nu hotărâți niciodată să mergeți într-un anumel loc?

ANNETTE: Nu. Îi recomandam, doar, birjarului, să nu depășească zonele locuite, să nu se oprească în fața circulelor, și să meargă la pas...

JEANNE: Doar Clotilde făcea întotdeauna morțiș să meargă la trap — așa îi plăcea ei — făcea pe fecița!...

ANNETTE (încet, interzicînd-o pe Jeanne): Destul! (Cu glas tare, calmă) După ce ne expunem condițiile, birjarul putea să hoinărească pe unde avea el chef — nouă ne era perfect egal.

JEANNE: De obicei, noi două adormeam, dar Clotilde, deh...

MEDICUL LEGIST: Domnișoara... sora dumneavoastră este... adică... era neobișnuit de nervoasă?

ANNETTE: Eh! prostii, domnule doctor, toate astea n-au nici o importanță!

JEANNE (pe care nimeni și nimic nu o mai poate opri): Îi se părea rușinos să dormi, nu știu prea bine de ce. Mama, cel puțin, nu se jena de loc: dormea cîte zecedouăsprezece ore pe noapte... orice-l-ar fi zis tata! Nici nu se sînchisea!

ANNETTE (înterzicînd-o cu energie pe Jeanne): Niciodată, niciăieri nu ne-am simțit mai bine ca-n birje, niciodată, niciăieri n-am fost mai sănătoase!

JEANNE (extaziată): Lumea spune despre noi că hibernăm!

MEDICUL: Și birjarii, cum se exprimau birjarii despre dumneavoastră, în general?

ANNETTE: O, birjarii ne cunoșteau foarte bine! Cel de ieri... e cam cursurgiu... iar ceilalți se purtau frumos. Uneori se ofereau să revină și să ne ia a doua zi din același loc.

JEANNE: Ba chiar unii ne propuneau să ne plimbe pe datorie.

MEDICUL: Și cu toate astea ați fost aduse de mai multe ori la comisariat. După câte știu, pentru că nu vroiați să plătiți cursele.

ANNETTE: Da... E drept că unii cereau niște prețuri cam piperate. Și din pricina asta ne luam la hartă...

JEANNE: Noi, încercam întotdeauna să cădem de acord cu ei dar nu era de loc ușor. Ehei, cu birjarii ăștia nu-i da glumie, domnule doctor!

MEDICUL: Și, între toți birjarii ăștia nu s-a găsit nici unul care să încerce să vă ducă dincolo de zonele locuite?

ANNETTE: Niciodată. De altfel una dintre noi veghea în permanență.

MEDICUL: Una din trei...

JEANNE (cu vehemență): Nu! Într-o zi, adică într-o noapte, Clotilde n-a stat de veghe!

MEDICUL: Bine, dar... spuneai adineuri că dormișcarea Clotilde nu dormea niciodată.

ANNETTE (în șoptă): Jeanne, taci din gură! De fiecare dată când se întâmpla să ni se pară suspect cite un birjar, îi plăteam o oră de mers și-apoi îl părăseam.

JEANNE: Fără să mai cerem părerea Clotildei.

ANNETTE (în grabă): De altfel, de îndată ce primă ce i se cuvenea, birjarul nu mai insista.

MEDICUL: Bine, dar pentru a vă putea permite un astfel de comportament față de birjari, ar fi trebuit să dispuneți de o avere frumusească... or, mi se pare că adesea erăți lipsite de mijloace.

ANNETTE: O, am pierdut foarte mult timp... O mulțime de ore... Ceasuri întregi irosite cu tocmeii.

JEANNE (lugubru): Da, da... am pierdut prea mult timp...

ANNETTE: E drept că meseria oamnerilor ăstora e foarte oboșitoare. Să stai cite șapte-opt ore în șir încremenit pe o banchetă... trebuie să fie într-adevăr istovitor. Să știți însă, că, de fiecare dată când am umblat așa ore în șir, i-am oferit birjarului cite cinci bănuți de oră, în plus...

MEDICUL (după o lungă pauză): Și n-ați avut niciodată nici un fel de accident?

ANNETTE: Ba da. O dată, un birjar ne-a răsturnat, cu bună știință, în strada Saint Antoine. Birja s-a culcat pe o parte.

JEANNE: Ne-am umplut de vînătăi, birjarul ne-a tratat de «haimanale», de castori... (Cu ură) Doar Clotilde n-a avut nici o rană, nici o zgârietură...

MEDICUL: Sora dumneavoastră mai mică e ceva mai norocoasă, din cite înșelea eu...

JEANNE (însălmintată): Ce... ce-ați vrut să spuneți?

MEDICUL: Nimic. (Pauză) Cît cheltuiți pe noapte?

ANNETTE: Uneori cincisprezece franci, alteori cincizeci — depinde. Am pierdut mulți bani din dorința de a evita certurile. Așa se explică faptul că am cheltuit în citeva luni douăsprezece mii de franci.

MEDICUL: Vă rog să-mi iertați indiscreția... și o oarecare lipsă de memorie... dar care e proveniența acestor mici averi care v-a permis să trăiți pe picior mare atita amar de vreme?

ANNETTE: Mama!

JEANNE: Și dacă n-ar fi fost Clotilde, care ne-a obligat să vindem magazinul de lingerie pe care mama ni-l cumpărase... adică, în fine, ni-l închiriasse... sint convinsă că niciodată...

MEDICUL: Din cite înșelea, nu atât dumneavoastră a fost acela care — așa cum se întâmplă în cele mai multe familii —...

ANNETTE (cu vehemență): Acela care, ce? Nu, domnule doctor, tatăl nostru n-a fost nimic!

JEANNE (cu lacrimile în ochi): Dacă mama ar mai fi trăit, ea v-ar fi spus. V-ar fi explicat unele lucruri care...

ANNETTE (și întrerupe): Nu! În orice caz, nu ni se poate reproșa nimic. N-am făcut nimănui nici un rău. Dimpotrivă, am umplut, cum nu se poate mai bine, buzunarele birjarilor! Cheltuim cite douăzeci de franci pe zi, numai să nu fim socotite niște vagabonde!

JEANNE: Sîntem, cel mult, niște nomade!

MEDICUL: Mi se pare că în cursul ultimel dumneavoastră dispute...

ANNETTE: Oh, în ceea ce privește ultima noastră dispută... noi n-am avut nici o vină. Făcusem birjarului să-i plătim de îndată ce ne vom fi încașat pensia. Dacă el n-a primit oferta noastră...

JEANNE: Sîntem gata să mergem pînă la capîcul pămîntului ca să ne răscumpărăm gresala față de birjar...

ANNETTE: A trebuit să ne adresăm cu toată considerația unul agent rugîndu-l să împrăstie mulțimea pe care birjarul o adunase în jurul nostru.

JEANNE: Și cînd colo, agentul ne-a adus la comisariat de poliție reproșîndu-ne... că am fost injurîte!

MEDICUL: Dacă mi-ați permis, v-aș pune o întrebare...

JEANNE: Cred că v-am vorbit prea mult despre acel birjar care ne vrea numai răul, domnule doctor. Numai răul.

MEDICUL: Întrebarea mea nu se referă la birjar. La comisariat, înainte de a veni aici, ați avut o altercație cu preutul. E adevărat?

ANNETTE: Absolut adevărat. Ne-a adresat unele cuvinte urite.

MEDICUL: Ce fel de cuvinte?

ANNETTE: Fie vorba între noi, domnule doctor, de ce credeți că a pînut morțiș să mergem să-l vedem?

JEANNE (volubilă): Bineînțeles că noi am priceput din prima clipă ce vroia și vă dați seama că... Doar Clotilde ar fi fost în stare să...

ANNETTE (în șoptă, speriată): Jeanne, taci!

MEDICUL: Asta e tot cel reproșat dumnevoastră Clotilde?

ANNETTE (oștădă): Poftim!

MEDICUL: Vă rog să-mi iertați: am vrut să spun — asta-i tot ceea ce li reproșați preutul?

ANNETTE: Nu. Nu e tot. Am vrea să știm ce a căutat el în camera noastră, în loc să stea la locul lui, în capela și să ne primească acolo? Și de ce ne-a vorbit atit de mult despre comerul nostru, știți dumneavoastră, despre magazinul nostru de lingerie...

JEANNE: Pe care l-am avut mai înainte ca sora noastră Clotilde...

ANNETTE (întrerupînd-o): N-ar fi fost oare mai normal ca — în calitatea lui de preot — să ne vorbească despre unele subiecte religioase?

JEANNE (cu vehemență): Și-apoi, prea pare tînuț ca să fie cu-adevărat preot! N-are nici măcar douăzeci și doi de ani! (Strigă) E un fals-preot!

MEDICUL: După cite știu, ați mai afirmat că ați fost maltratate în noaptea aceea la infirmerie. Ce vă îndreptățește la o astfel de afirmație?

ANNETTE: Ce ne îndreptățește? Totul ne îndreptățește! Purtarea acelor femei — adică al acelor bolnave, epitele lor! Ne-au primit cu răcnete, domnule doctor. «Iată-le!» și țipau ele. «Iată ursoaicele! Iată haimanalele! Iată-le, în fine, zăvorîte», așa strigau. Nu-i așa, Jeanne? Le-ați auzit și tu, ca și mine!

JEANNE: Da, le-am auzit toate trei...

MEDICUL: Vreți să spuneți amîndouă.

JEANNE (se bîlbîie): Da, da... amîndouă, în același timp...

ANNETTE: În schimb maica de serviciu s-a purtat cât se poate de frumos. Sa exprimat chiar așa: «Annette este sora lor mai mare...»

MEDICUL: Vi s-a cerut să vă povestiți, în scris, viața... De ce ați refuzat acest lucru?

ANNETTE: Am mai spus-o odată, și v-aș ruga să ne înțelegeți, domnule doctor: lumea se va folosi de aceste autografe, le va întoarce împotriva noastră ca pe niște arme.

JEANNE: Știi și dumneavoastră, la fel de bine ca noi, cum au încercat unele persoane să se folosească, în diferite prilejuri, de numele nostru. (hotărât) Nu vom scrie absolut nimic nici chiar dacă ne veți reține aici încă cincisprezece zile. De vreme ce ne-ați închis fără nici un fel de motiv, e absolut înțeles să intervenim pe lângă dumneavoastră ca să ni se facă dreptate.

MEDICUL: «Fără nici un fel de motiv» nu mi se pare a fi chiar cea mai nimerită expresie.

ANNETTE (strigă): Și mama s-a adresat Justiției: a vrut să divorțeze fiind aflat că tata e un castor — și n-a putut. A vrut să împrumute bani pentru comerțul nostru și nu i s-au dat.

JEANNE (cu suflături): Nu i s-a dat niciodată nimic, după cum nici nouă nu ni s-a dat niciodată nimic! Pentru că am fost întotdeauna prea cinstite.

MEDICUL (după o pauză): De ce nu ați acceptat să fiți conduse la atelierul fotografic?

ANNETTE: Aveam o fotografie gata făcută! Tata o comandase la un mare fotograf. Dar nu ne-am dus niciodată să o luăm!

JEANNE: Noi nu ne-am dus, dar Clotilde s-a dus! Era foarte urâtă în fotografia aceea. Urâtă și... ruginată. Ți-amintești, Annette, nu-i așa?

ANNETTE (schimbă subiectul): Da, e adevărat: sintem murdare, bătrâne și urite, dar nu dorim nici un fel de publicitate, și de bine ce nu dorim, ni s-a făcut din cale afară de multă! Sintem niște femei de craiță, domnule doctor, și singura noastră dorință este să ieșim din umbră, să ne întorcem în umbră!

JEANNE (plînge): Da, să ne întorcem în umbră. Annette spune adevărul! Asta e tot ce ne dorim!

MEDICUL: Iertați-mă, dar dacă doreați cu adevărat să reîntrați în umbră, în anonim, de ce ați...

ANNETTE (Îl întrerupe): De ce n-am plătit cursa? V-am spus-o de o mie de ori, domnule doctor. Pentru că birjarul, birjarul acela, n-a priceput că noi eram încredințate că procedăm bine...

JEANNE: ...Spunându-i că nu putem plăti pe loc, dar că-i vom plăti negreșit cursa la sfârșitul lunii.

ANNETTE: Da, da, nu e vina noastră dacă birjarul acesta — birjarul care o cunoșcuse pe mama, care ne cunoștea și pe noi foarte bine și pe care s-a întâmplat de câteva ori să-l aminăm cu plata curselor — dacă birjarul acesta după ce a primit propunerea noastră a găsit cu cale să ne-o refuze și încă hodoronc-tronc!

JEANNE: Și pe deasupra a mai chemat și polițaii. Și polițaii! — de-aia e polițai — ne-a adus la comisar și ne-a închis sub acuzația că am fost insultate!

MEDICUL (cam fără menajamente): Tot ce spuneți dumneavoastră aici ar fi perfect plauzibil dacă aduceră dumneavoastră la comisar și apoi la închisoare nu ar fi fost motivată prin refuzul dumneavoastră de a plăti suma datorată birjarului — pe care în treacăți fie zis, îl încercați cu prea multe păcate. Așa încât nu e cazul să arborăm o asemenea atitudine.

JEANNE (terorizată): Ce înțelegeți prin asta?

ANNETTE (înțepată): Nouă nu ne plac aluziile de nici un fel, domnule doctor. Vorbiți mai deschis, vă rog. Explicați-ne! Noi, oricum, am crezut că procedăm bine.

MEDICUL: Sint convins. Ceea ce oricum, nu mă scutește să vă pun unele întrebări la care v-aș ruga să aveți amabilitatea de a-mi răspunde. V-ași fi foarte recunoscător.

JEANNE: Ne aflăm aici pentru a vă răspunde la întrebări.

ANNETTE: Pentru ce altceva ne-am putea afla aici, domnule doctor?

MEDICUL (fără menajamente): Tatăl dumneavoastră a avut, la un moment dat o avere considerabilă, nu-i așa?

JEANNE: Da, o avere considerabilă. Adică destul de mare.

ANNETTE: Nu, mijlocie.

MEDICUL: Bine, dar, conducea o fabrică?...

ANNETTE: Există fabricanți de toate categoriile, domnule doctor... și tatăl nostru...

MEDICUL: Care era, mai precis, genul de comerț din strada Caulaincourt? După cite-mi amintesc, pe strada Caulaincourt ați locuit împreună cu părinții dumneavoastră.

JEANNE (cu glasul stins, temătoare): Da, pe strada Caulaincourt.

ANNETTE: Cît privește «genul» celuiui comerț — noi habar n-am avut de el pînă la moartea mamei noastre.

JEANNE: A făcut tot ce i-a stat în putință numai să nu aflăm nimic, să nu ne neliniștim.

ANNETTE: Dar după moartea mamei, cînd s-au pornit împotriva noastră și proprietarul și portarul...

JEANNE: Și restul!

MEDICUL: Care... «rest»?

JEANNE: Proprietarul s-a folosit de numele Clotildei, la întocmirea actelor, pentru că, sora noastră, Clotilde...

ANNETTE (în grabă): De fapt, prea bine nu știm în ce-au constat acele acte...

MEDICUL (brutal, pe tonul închizătorului): V-am întrebat textual: «care rest»?

JEANNE: Am făcut un contract de închiriere pe numele Clotildei și pînă la urmă, din pricina Clotildei, am fost expulzate. De aici ni se trag toate nenorocirile.

ANNETTE: Proprietarul din strada Letort, unde ne-am mutat după aceea, ne-a expulzat și el după vreo două luni.

MEDICUL: De ce... «Expulzat»?

JEANNE: Întrebați-l pe proprietar.

ANNETTE: Noi habar n-aveam ce fel de casă e aia. La drept vorbind eu o alesesem.

— Dar m-am înșelat. Credeam că fac bine. Într-o zi, portăreasa din strada Letort — a ținut morțiș să primim la noi un anume domn...

JEANNE (cu ură): ... Care venea, chipurile, pentru afaceri!

ANNETTE (inferibindu-se): Țin mince că ne-a și spus: «Cînd cineva e... așa cum simțiți dumneavoastră... trebuie să încerce măcar să nu fie necinstit».

JEANNE: Da, da, așa ne-a spus. Mi-am spart capul să-mi dau și eu seama ce-a vrut să înțeleagă cu asta, Să aflu, adică ce eram noi de fapt. În orice caz Annette și cu mine nu eram de teapa Clotildei. Adevărul l-am ghicit însă mult mai târziu.

ANNETTE: Pe vremea aceea se făceau aluzii la unele lucruri despre care noi habar n-aveam.

MEDICUL: Care dintre dumneavoastră și-a dat seama, prima, de aceste aluzii?

ANNETTE: Nici una. Noi, gîndeam toate trei același lucru. Noi gîndim, întotdeauna, toate trei în același timp.

MEDICUL: De ce spuneți: « Noi gîndim » și nu... « noi gîndeam » — exprimare care mi se pare mai aproape de realitate.

ANNETTE: Pentru că de la asediul Parisului încoace, nu ne-am mai despărțit niciodată.

MEDICUL: Nu mă-ndoiesc. Dar astăzi sînteți oarecum separate prin... cea ce aș numi « forța lucrurilor » (Pauză) Întotdeauna ați fost foarte unite?

JEANNE: Ei, nu chiar așa de unite.

ANNETTE (cu reproș): Jeanne!

MEDICUL: Credeți oare că unii castori au obiceiul să se debaraseze de cîte un semen de-al lor, atunci cînd acesta se dovedește a fi stînjinitor pentru ei?

ANNETTE (a băgat-o pe mîncă): Castorii? (Caută să cliștige timp) Dar castorul reprezintă o emblemă, domnule doctor!

MEDICUL: Ce fel de emblemă?

ANNETTE: Nu știm. N-am întrebat niciodată pe nimeni despre asta. Poate că am greșit. (Ipocrită) În orice caz, noi am crezut că facem bine.

JEANNE: Da, da, am crezut că facem bine.

MEDICUL: La comisarariat ați declarat că împotriva dumneavoastră s-a format o ligă, fără ca să știți prea bine cine anume a inițiat-o și în ce chip. (Brusc) Credeți oare că domnișoara Clotilde și domnul... tatăl dumneavoastră au făcut parte și ei din această ligă?

ANNETTE (nu răspunde la întrebare, se înfierbîntă): E prea nedrept! Noi am venit pe lume la fel ca toată lumea! (Strigă:) Sîntem flice legitime!

JEANNE (și-a pierdut cu totul cumpătul): În definitiv nu e vina noastră dacă sîntem castori!

ANNETTE: Tatăl nostru a avut marea vină de a nu ne fi avisat.

JEANNE: Măcar de-ar fi avut numai vina asta!

MEDICUL: Și ce altă vină a mai avut?

JEANNE (Minia o face să se bilbîle): El a... a... făcut...

ANNETTE (imperativă, în șoaptă): Jeanne! Nici un cuvînt!

JEANNE (terorizată, li tremură vocea): Nu știu, — nu știu.

ANNETTE: Domnule doctor, sînt lucruri care trebuie să rămîină între noi.

MEDICUL: Tatăl dumneavoastră era și el un castor?

ANNETTE: Nu știm. Nu eram la curent. (Impăciuitoare) Poate că nici el însuși n-a știut-o niciodată.

JEANNE (se zăpăcește de tot): Oricum, nu era un motiv s-o protejeze tot timpul pe Clotilde. Era în stare de orice pentru ea. Au pus chiar la cale un complot împotriva noastră.





MEDICUL: Un complot?

ANNETTE (sever): Jeanne!

JEANNE (n-o aude): Da, am început să facem unele presupuneri, ... după ce am triat niște hîrtii. Mai întii, facturile ...

ANNETTE: E-adevărât. Am văzut numele ei scris pe facturi în trei feluri diferite. Și pronumele ei era schimbat de fiecare dată.

JEANNE: Bine-nțeles că toată povestea asta era îndreptată împotriva mamei. Și împotriva noastră.

MEDICUL: În ce perioadă ați avut dovada că se formase o ligă împotriva dumneavoastră și împotriva mamei dumneavoastră?

JEANNE: Mult înainte de istoria cu castorii. Chiar la început. Asta s-a întîmplat pe strada Caulaincourt, prin urmare, cam în 1900 ... Cercetam hîrțile împreună, la bucătărie ...

MEDICUL: De ce la bucătărie?

ANNETTE: Pentru că acolo aveam gaz. Lămpile nu erau întotdeauna pregătite. MEDICUL: Sînteți încredințate că greșelile de ortografie din transcrierea numelor erau comise în scopuri frauduloase?

ANNETTE: Sîntem convinse. Dar pînă acum n-am avut niciodată nici o dovadă în acest sens. (Pauză) Sigur e, însă, că sîntem niște paria!

JEANNE: Ni s-a spus destul de des acest lucru!

MEDICUL: Cine v-a spus?

ANNETTE (pierzîndu-și autocontrolul): Toată lumea! Toată lumea! Din totdeauna!

JEANNE: Și Clotilde ne-a spus-o! Clotilde a fost prima care ne-a spus-o!

MEDICUL (încet, după o pauză): Și pentru acest motiv ați aruncat-o din birjă pe domnișoara Clotilde, sora dumneavoastră? Sau pentru că se logodise cu un tînăr pe care domnișoara Jeanne — aici prezentă — îl socotea a fi logodnicul ei? (Pauză) După cum vedeți, îmi amintesc perfect cele declarate de dumneavoastră ieri, la comisariat.

(Jeanne plînge cu sughîțuri)

ANNETTE: N-aveți dreptul să-l vorbiți astfel, domnule doctor! E sora noastră mai mare și e din cale-afară de nefericită. E drept, că Jeanne nu prea-și găsește locul în secolul nostru. Dar e oare vina ei dacă se întîmplat așa?

JEANNE (Printre sughîțuri): Nu e vina mea! Sigur că nu e vina mea! Annette a vrut ... Nu mai putea îndura! E-adevărât. Clotilde ne înnebunea! Ne înnebunea! Și birjarul, și el ne scotea din fire! Amîndoi ne înnebneau! Ea își arăta sîinii, îi zîmbea, ne călcau amîndoi pe nervi! Nu e din vina mea, nu, nu din vina mea, jur pe mormîntul mamei!

MEDICUL: E posibil oare ca domnișoara Clotilde să fi căzut din birjă în mod accidental? Asemenea lucruri se întîmplă și eu nu doresc altceva, vă rog să mă credeți, decît să pot admite această ipoteză.

ANNETTE (armătura ei a cedat): Cum să vă spun, domnule doctor ... Nu e ușor ...

JEANNE: Nu, nu e ușor de loc, domnule doctor, credeți-ne, nu-i ușor ...

MEDICUL: Mi-ați putea relata ultima discuție, ultima conversație pe care ați avut-o, în birjă, cu domnișoara Clotilde?

ANNETTE: Bineînțeles, bineînțeles. (Își adună aducerile-aminte) Clotilde a început să ne insulte. Apoi ne-a mărturisit că ea a fost aceea care a provocat expulzarea noastră din strada Caulaincourt.

MEDICUL: Asta e tot ce a spus?

JEANNE: Nu. A mai spus că ne-a furat titlurile ca să le dea... (dintr-o dată devine vulgară): ca să le paseze...

ANNETTE: Jeanne!

MEDICUL: «Ca să le paseze»... cui?

JEANNE: Amantului ei! (strigă) Semăna cu birjarul ca două picături de apă! Oricine i-ar fi văzut la un loc ar fi zis același lucru! Da, da, asta era un fals birjar! Ori ești femeie, ori nu ești!

MEDICUL: Și logodnicul dumneavoastră, semăna ei cu birjarul!

JEANNE (printre sughituri): Nu știu! Nu știu...

ANNETTE: Și birja mergea, și birjarul striga: «O să mă oprasc pentru că nu-mi plătești!» Bineînțeles, că noi două nu plăteam — n-aveam păcate de plătit.

Așa că ne-am enfiat și-am început să ne vînturăm prin birje ca nebunele...

MEDICUL (ironic): Și portiera s-a deschis?

ANNETTE: Da. Chiar așa! S-a deschis, și, cum, din întâmplare, în noaptea aceea Clotilde nu se afla la mijloc — o așezasem într-un colț din milă pentru biata ei ființă — Clotilde a fost aceea care...

MEDICUL: ...Care a deschis portiera și și-a sfărîmat țeasta lovindu-se de caldarîm?

ANNETTE (modestă): Am crezut că facem bine certînd-o nițelus.

JEANNE: O vorbea de rău pe mama! Spunea că ar fi trebuit s-o părăsim pe mama, încă de la vîrsta de treizeci de ani!...

Am rămas cu mama pînă la moartea ei și am crezut că procedăm bine...

ANNETTE: N-am părăsit-o nici pe Clotilde, am rămas cu ea zi și noapte, precu-tîndu-i, prin hoteluri, în stradă, așteptînd momentul, momentul birjelor, în birje...

MEDICUL: Și așa rămas în tovărășia Clotildei pînă la moartea ei, știu!

JEANNE și ANNETTE (printre lacrimi): Am crezut că facem bine, domnule doctor, am crezut că facem bine!

(Plîng din ce în ce mai tare. Se aud, ca la începutul secvenței, uși deschizîndu-se, gemete, etc. Apoi refrenul cunoscut acoperă plînsul celor două surori.)

În românește de SILVIA KERIM

Ministrul și omul din lună

(Biroul unui ministru. Interior colonial, palmieri în spatele geamului. O bibliotecă și multe cărți. O amplă masă de lucru. Un tablou enorm atîrnat pe perete reprezentînd un general în uniformă, cu decorații, eșarță bicoloră, epoleți etc. Generalul e un negru. Corespondentul special din lună intră cîrîmspect, introdus de un soldat înarmat. Corespondentul special e îmbrăcat într-o salopetă fosforescentă, verde).

SOLDATUL: Așteptați aici. Domnul ministru o să vină imediat.

CORESPONDENTUL: O clipă. Aș vrea să știu ceva.

SOLDATUL: Ce anume?

CORESPONDENTUL: Cine e ministru?

SOLDATUL: E... e un profesor.

CORESPONDENTUL: Un profesor? Ce înseamnă profesor?

SOLDATUL: Nu știți ce înseamnă a fi profesor?

CORESPONDENTUL: Știu și nu prea, aș vrea să fiu mai sigur.

SOLDATUL: Profesorul... mde... profesorul e un om care știe multe. Un om care a învățat. Un om instruit.

CORESPONDENTUL: Dumneavoastră sunteți profesor?

SOLDATUL: Oh nu, eu sunt un neștiutor. Nu sunt decît un simplu soldat.

CORESPONDENTUL: Soldat. Ce înseamnă soldat?

SOLDATUL: Soldat înseamnă ceea ce sunt eu: un om în uniformă, înarmat.

CORESPONDENTUL: Ministrul e un soldat?

SOLDATUL: Nu, nu e soldat, e profesor.

CORESPONDENTUL: Prin urmare, profesorii sunt oameni instruiți, dar nelarmași; soldații nu sunt instruiți, în schimb sunt înarmași. Foarte interesant. Și alea de-acolo ce sunt? (Arată cărțile)

După volumul de povestiri *L'Automa* (Automatul, 1963), apărut și în traducere românească, și după romanul *L'Attenzione* (Atenția, 1963), anul acesta Alberto Moravia și-a mutat mijloacele de expresie în domeniul teatrului. Nu pentru a se îndepărta în timp, în istorie, cum s-a îndepărtat odinioară cu drama *Beatrice Cenci*, evocare a patriarhatului roman oîndite la moartea de papa Clement al VIII-lea, ci de data aceasta, pentru a se situa în miezul actualității. La 9 octombrie a avut loc, la Veneția, în cadrul Festivalului de teatru al Bienelei, premiera, nu fără scandal, a piesei *Il mondo è...* (Lumea e așa cum e), acută, amară satiră antiburgheză. Pe de altă parte, împreună cu tinerii scriitori Dacia Maraini și Enzo Siciliano, Moravia intenționează să creeze un teatru bazat pe spectacole cu piese scurte, menite să se insereze prompt, eficient, în viața socială și culturală a Italiei. Pentru o asemenea scenă, Moravia a și scris o piesă într-un act, *L'interesse* (Interesiul), apărută în același volum cu *Il mondo è quello che è* (Bompiiani, septembrie 1966) — pe care o oferim în traducere cititorului român, cu titlul *Ministrul și omul din lună*.

SOLDATUL: Cărți.

CORESPONDENTUL: Cărți, cum adică?

SOLDATUL: Se folosesc la citit. Cel care le citește e om instruit. Domnul ministru le-a citit pe toate, și multe altele, încă. De aceea e un om instruit.

CORESPONDENTUL: Aș putea să văd una din cărțile astea?

SOLDATUL: Din partea mea, cite vreți. (Correspondentul ia o carte și o deschide).

CORESPONDENTUL: Prin urmare, așa arată o carte. Ce sunt toate semnele astea negre?

SOLDATUL: Sunt lucrurile scrise în carte.

CORESPONDENTUL: Prin urmare, profesorii sunt instruiți pentru că citesc aceste așa-zise cărți; dar soldații?

SOLDATUL: Ce-aveți cu soldații?

CORESPONDENTUL: Soldații rămân neștiutori pentru că nu le citesc. Așa-i?

SOLDATUL: Așa-i.

CORESPONDENTUL: Dar de ce nu citesc cărți și soldații?

SOLDATUL: Ar vrea ei, dar nu pot.

CORESPONDENTUL: De ce nu pot?

SOLDATUL: Deh, pentru că în lumea asta, lucrurile nu merg așa cum ar trebui să meargă. Întrebați-l pe domnul ministru de ce.

CORESPONDENTUL: Dumneavoastră nu știți de ce?

SOLDATUL: Ba știu, cum să nu știu. Nici o grijă, dacă ar fi după mine, lucrurile ar merge altfel.

CORESPONDENTUL: Dacă ar fi după dumneavoastră, ce-ați face?

SOLDATUL: Vreți, într-adevăr, să știți ce-aș face?

CORESPONDENTUL: Da, dacă nu vă supărați.

SOLDATUL: La urma urmei, da, ce să nu vă spun. Păreți un om cumsecade.

Și-apoi dumneavoastră vă întoarceți în lună, iar luna, orice s-ar zice, e departe. Vă spun, dar să-mi promiteți că nu vorbiți despre asta cu domnul ministru.

CORESPONDENTUL: Vă promit.

SOLDATUL: Întii și-ntii, m-aș uita să văd ce e în spatele tabloului ăstuia.

CORESPONDENTUL: Care tablou?

SOLDATUL: ăsta. (Arată portretul generalului negru).

CORESPONDENTUL: Cine e?

SOLDATUL: Șeful Statului. (Rostind cuvintele, soldatul ia poziția de drepti).

CORESPONDENTUL: Adică?

SOLDATUL: Un general. Mai bine zis, generalul. De altfel, scrie dedesubt cine e.

CORESPONDENTUL (citind): Gonzalo Rodriguez, părintele patriei. Ce înseamnă părintele patriei?

SOLDATUL: Pe limba noastră, înseamnă: fiu de cășea.

CORESPONDENTUL: Fiu de cășea?

SOLDATUL: Da, adică fiu de prostituată, de tîrlă.

CORESPONDENTUL: Am înțeles. Ciudat limbaj. Și ce se află după tabloul acestui fiu de cășea?

SOLDATUL: Teșchereaua.

CORESPONDENTUL: Nu-nteleg. În lună învățăm limbile de pe toate planetele și, în primul rînd, cele de pe pămînt. Îmi dau seama, însă, că predarea se face cit se poate de superficial.

SOLDATUL: Bistarii.

CORESPONDENTUL: Tot nu-nteleg.

SOLDATUL: Sfanșii, grăunțele, firiricili, bătrînele, talerii. Ași înțelege acum?

CORESPONDENTUL (iritat): Nu și iar nu.

SOLDATUL: Cum să vă spun: asta (face un gest expresiv, frecîndu-și degetele). Mă rog, ca să n-o lungim, dac-aș putea să fac ce vreau, l-aș lichida pe domnul ministru și-aș lua tot ce e în spatele tabloului. Lămurit?

CORESPONDENTUL: L-aș lichida?

SOLDATUL: Da, l-aș omori, l-aș spinteca, ce mai, l-aș lichida. Și pe urmă, tunde-o cu arginții să-mi trăiesc traiul. Ah, am uitat, ca să-mi trăiesc și mai bine traiul, aș lua-o pe nevasta domnului ministru.

CORESPONDENTUL: De ce?

SOLDATUL: Pentru că m-am înțeles.

CORESPONDENTUL: Am înțeles. Ca să-ți trăiești traiul, trebuie să-l lichidezi pe profesori, să pui mîna pe teșcherea (ceea ce, în paranteză fie spus, n-am priceput nici pînă acum ce e) și să fugi cu nevastele ministrilor. Asta-i singurul mod de a-ți trăi traiul pe pămînt, sau mai sunt și altele?

SOLDATUL: Pentru mine, cel puțin deocamdată, ar fi singurul. Ce să zic, după două-trei ceasuri de talas poate că ne-am înțelege, dumneavoastră cu mine. Dar acum ajunge, mă duc să vă anunț domnului ministru. (Soldatul iese. Rămăs singur, corresponsentul se apropie de portretul generalului și se uită la el un timp. Apoi ridică tabloul și îl desprinde. Iese la iveală ușita de oțel a unui safe ascuns în spatele tabloului. Corresponsentul se uită o clipă la safe, apoi apăsăză tabloul la loc. În același moment, intră ministrul. Are o înfățișare tipică de profesor: barbă, mustață, ochelari, chelie, costum gri. Dar prin halna deschisă se vede că poartă, peste curea, o cartușieră, de care atîrnă un pistol enorm.)

MINISTRUL: Așadar, dumneavoastră sunteți corresponsentul special din lună. Luati loc, vă rog.

CORESPONDENTUL: Mulțumesc

MINISTRUL: Și-asa, ați sosit de curînd?

CORESPONDENTUL: Acum trei sferturi de oră... Conform înțelegerii, de la aeroport am venit dreptrept la dumneavoastră.

MINISTRUL: Așa-i, conform înțelegerii, sigur că da. Totuși, vă rog să mă scuzați, sunt atît de ocupat, încît nu-mi mai aduc aminte despre ce era vorba.

CORESPONDENTUL: Uitați despre ce e vorba. Am venit să vă lau un interviu despre situația actuală pe pămînt. Acest interviu va fi publicat în ziarul nostru.

MINISTRUL: Cum se numește ziarul dumneavoastră?

CORESPONDENTUL: «Lunaticul».

MINISTRUL: Ce înseamnă «Lunaticul»?

CORESPONDENTUL: Nimic deosebit. Lunatici sunt locuitorii lunii.

MINISTRUL: «Lunaticul». Hm. Bine. Să procedăm așa: dumneavoastră îmi puneți întrebările, iar eu răspund.

CORESPONDENTUL (scîndîndu-și un carneaș și un stilou ca pastă): Foarte bine, domnule profesor.

MINISTRUL: Nu-mi se spuneți profesor. E adevărat, sunt profesor; dar aici, sunt ministrul Propagandei. De aceea, spuneți-mi excelență.

CORESPONDENTUL: Foarte bine, excelență, și ce înseamnă propagandă?

MINISTRUL: Înseamnă răspîndirea adevărului.

CORESPONDENTUL (scriind): Răspîndirea adevărului. Și ce adevăr anume răspîndește propaganda?

MINISTRUL: Că Gonzalo Rodriguez este bărbatul cel mai mare, cel mai inteligent, cel mai bun, cel mai puternic, cel mai frumos și cel mai genial din cîți s-au născut vreodată pe pămînt.

CORESPONDENTUL: Iată un adevăr simplu, ușor de ținut minte. Permiteți să trecem la întrebări?

MINISTRUL: Să trecem.

CORESPONDENTUL: Așadar, excelență, ce puteți să-mi spuneți despre situația actuală pe pământ?

MINISTRUL: Situația actuală pe pământ nu e bună.

CORESPONDENTUL (*scriind*): Situația nu e bună. De ce?

MINISTRUL: Ar fi multe de spus. În fond, însă, simburile problemei se reduce la aceasta: populația pământului nu are omogenitatea etnică necesară.

CORESPONDENTUL: Omogenitate etnică? V-aș ruga să vă explicați. «*Lumacul*» e un ziar foarte popular, cititorii noștri sunt oameni simpli. V-aș ruga, excelență, să evitați termenii tehnici.

MINISTRUL: Mă explic. În prezent, pământul e populat de două rase foarte distincte și foarte diferite între ele, atât din punct de vedere moral, cât și, în oarecare măsură, din punct de vedere fizic: bogății și săracii.

CORESPONDENTUL: Bogății și săracii. Foarte interesant. Cine sunt bogății și cine — săracii?

MINISTRUL: Bogății sunt oameni normali, ca mine, ca dumneavoastră, ca toată lumea. Săracii, mde, ar fi multe de spus despre săraci.

CORESPONDENTUL: Vă vorbim despre săraci, excelență, pentru asta mă aflu aici.

MINISTRUL: Aveți noroc. Pe lângă faptul că sunt ministrul Propagandei, adică pe lângă faptul că dispun de toate datele de cunoaștere pe care le poate oferi Statul, în viața normală sunt și profesor de sociologie și, ca atare, într-un fel, specialist în săraci. Vedeți toate cărțile acestea? Toate sunt cărți despre săraci, citeva le-am scris chiar eu. Repet: sunteți norocoși, nici nu se putea să nimeriți mai bine, eu sunt omul de care aveți nevoie.

CORESPONDENTUL: Excelență, îmi dau seama. Oferiți-mi, vă rog, citeva informații despre săraci.

MINISTRUL: Înainte de toate, o scurtă schiță istorică. Săracii sunt o populație pogorită pe pământ într-o perioadă preistorică, adică acum vreo douăzeci-treizeci de mii de ani. Când bogății au ocupat pământul, aducând lumina civilizației, săracii se aflau aici de secole, absolut la fel ca acum, neschimbați, nemicați. În privința aceasta, toți istoricii sunt de acord.

CORESPONDENTUL (*scriind*): Săracii sunt absolut la fel ca acum treizeci de mii de ani. Interesantă, n-am ce zice, această fixitate, acest conservatorism. Și cum erau, cum sunt săracii?

MINISTRUL: Nimic mai ușor de explicat: contrarul bogățiilor.

CORESPONDENTUL: Scuzați-mă, excelență, v-ați mărginit să spuneți că bogății sunt normali. Mi-ați putea da o definiție a normalității?

MINISTRUL: Simplu: bogății sunt normali, adică inteligenți, culti, civilizați, rafinați, progresiști, sensibili. Săracii sunt contrarul bogățiilor, adică retrograzi, încuți, necivilizați, obtuși, insensibili, grosolani și așa mai departe.

CORESPONDENTUL: Am înțeles. Sigur că, așa stind lucrurile, situația pe pământ nu e deloc bună. Încă un amănunt, excelență. În ce constă, de exemplu, această... să zicem, această anormalitate a săracilor?

MINISTRUL: Ascultați-mă cu multă atenție și cruți-vă. În primul rând, săracii nu iubesc, ci dimpotrivă, urăsc frumosul, demnitatea, curățenia.

CORESPONDENTUL (*scriind*): Urăsc frumosul, demnitatea și curățenia. Dar cum se poate așa ceva?

MINISTRUL: Nu se știe de ce, asta-i adevărul. În general, să nu întrebați niciodată de ce, cînd e vorba de săraci.

CORESPONDENTUL: Am înțeles.

MINISTRUL: Hainele săracilor sunt zdrențuite, murdare, clăpote; săracii locuiesc în colcoabe, în baraci, în podul caselor, în pivniți; mobilierul găsitului lor e urit, hodogorit, minitor. Dintr-o ciudată, ascunsă aberație a sălăului, săracul preferă zdrențele, veșmintelor noi și curate, casele populare — palatelor, mobilele în serie — mobilele de stil.

CORESPONDENTUL: Ce soi de oameni!

MINISTRUL: Așa-i, bine ați spus, e vorba de un soi aparte. Nu veți întâlni niciodată un sărac bine îmbrăcat, nu veți întâlni niciodată un sărac locuind într-un apartament de lux. Gustul săracilor, mă doare că trebuie s-o mărturisesc, e cu totul pervers.

CORESPONDENTUL: Care e cauza acestei perversități?

MINISTRUL: Nu există nicio cauză. V-am mai spus că a căuta cauze în legătură cu săracii, e o încercare pe cît de zadarnică, pe atît de inutilă.

CORESPONDENTUL: Scuzați-mă, noi, cei din lună, suntem încă legați de principiul cauzalității, ideea că ar putea exista un efect fără cauză sau o cauză fără efect, atât de răspîndit pe pământ, încă n-a pătruns la noi.

MINISTRUL: Ajungem la un alt aspect al caracterului atât de respingător al săracilor. Ascultați-mă: săracii urăsc cultura.

CORESPONDENTUL: Nenorocii!

MINISTRUL: Săracii sunt incuți și ignoranți, nu știu nimic despre artă, despre aretele care constituie cea mai mare mîngiere și podoaba cea mai frumoasă a vieții omenești. Săracul confundă o carte poștală ilustrată cu tabloul unui maestru, o statuie de bilci cu un Michelangelo, o canțonată cu o fugă de Bach.

CORESPONDENTUL: Care sunt, atunci, distracțiile, amuzamentele săracilor?

MINISTRUL: Balurile de cartier, chefurile, galele de box, meciurile de fotbal, cursele de ciclist, programele de șlagăre la radio și la televiziune și altele de același fel.

CORESPONDENTUL: Nici o carte, nici un concert, nici un muzeu, nici un spectacol?

MINISTRUL: Nimic. Doar cinematograful. Dar și în privința aceasta, altă ciudățenie a săracilor: ar putea vă vadă imediat filmele cele mai frumoase și mai interesante, în sălile de lux din centru. Aș! Sunt în stare să aștepte și o lună de zile, numai ca să le vadă în sălile de mină a treia, la periferie.

CORESPONDENTUL: De ce?

MINISTRUL: Cine știe? Poate pentru că, din cauza binecunoscutelor perversități a găsitului, preferă tocmai aceste săli înșesate, afumate, murdare, ocolind sălile elegante din centru.

CORESPONDENTUL: De necrezut!

MINISTRUL: Mirarea dumneavoastră nu poate cunoaște margini, cînd e vorba de săraci. Altă anomalie, ca să nu-i zic monstruoasă: săracii urăsc natura.

CORESPONDENTUL: Ce spuneți...

MINISTRUL: Și cu toate astea, așa e. În sezonul de vară, bogății se duc în toate părțile, la mare, la țară, la munte; singurătățile alpine, plața mării, aerul curat, gimnastica, soarele înviorază trupul și spiritul. Nu o să mă credeți: săracii preferă să rămîin în oraș, în cartierul lor murdare, înăbușătoare, nesănătoase.

CORESPONDENTUL: Nu-mi vine să cred.

MINISTRUL: Acesta-i adevărul. Săracii sunt nepăsători la anotimp; că e cald sau frig, umezeală sau secetă, pentru ei tot una e. În orice caz, preferă

bazinele comunale — mării, balconasele de-acasă — munților. Ehe, ciudați oameni sunt săracii !

CORESPONDENTUL : Și cum trăiesc săracii? Ce fac toată ziua? Duc o viață de societate?

MINISTRUL : Citiți de puțin. Nu veți întâlni nicodată un sărac într-un salon.

CORESPONDENTUL : Bine, dar un loc de adunare tot or fi având, ca să se vadă între ei, să se viziteze.

MINISTRUL : Asta da. Săracii se întrunesc de cele mai multe ori în fabrici.

CORESPONDENTUL : Ce sunt fabricile?

MINISTRUL : Nimic atrăgător. Închipuți-vă niște hangare lugubre, sinistre, de beton, fier și sticlă, pline de mașini zgometoase, înghețate în timpul iernii, înscise în timpul verii. Iată unde ducă întinire săracii. Asta la oraș. La țară, săracii se întinesc de obicei pe ogoare.

CORESPONDENTUL : Ce sunt ogoarele?

MINISTRUL : Parcele de pământ, de întinderi variabile. Pe ogoare, aberația săracilor se vădește și mai bine ca în fabrici. Nu e chip să te adăpostești de soare sau de ploaie, să te răcorești, să te încălzești, să te păstrezi curat, pe ogoare. Și cu toate astea, săracii se duc acolo. Încă și mai groaznice decât ogoarele sunt minele, alt loc de întinire al săracilor.

CORESPONDENTUL : Ce sunt minele?

MINISTRUL : Puzuri adinci, măruntate subterane, întunecoase, înăbușitoare.

CORESPONDENTUL : În definitiv, de ce fac săracii în aceste fabrici, pe aceste ogoare, în aceste mine? Se întinesc, de acord, și pe urmă?

MINISTRUL : Trebuie să știți că săracii au, ca și tic așa, o idee fixă, adică un fel de viciu, pe care-l numesc muncă. Această muncă constă, tocmai, în a minui și supraveghea birghiile mașinilor în fabrici, în a răcoli în toate direcțiile, cu unele grele de fier, pământul cîmpilor, în sfîrșit, în a săpa galeriile minelor. Spuneți! Mi dumneavoastră, dacă asta e și nebulie curată! Cînd te gîndești că ar fi atîtea alte lucruri de făcut, cu mult mai inteligente, mai plăcute, mai utile.

CORESPONDENTUL : Tare mi-e teamă că în lună n-au să mă creadă. O asemenea barbarie, sunt nevoit s-o spun spre cîntecul noastră, e de neconceput.

MINISTRUL : Scrieți, scrieți. E bine ca luna să știe în ce situație ne aflăm aici pe pămînt, din cauza acestei seminții a săracilor, e bine să se știe, scrieți.

CORESPONDENTUL : Aș putea afla ce anume e munca?

MINISTRUL : Există nenumărate teorii asupra muncii săracilor, dar nici una satisfăcătoare. După studiul îndelungat, am reușit să elaborez o teorie personală.

CORESPONDENTUL : Binevoit, excelență, să mi-o comunicați. Aș dori să fiu cel dintîi care să vorbesc despre ea în lună.

MINISTRUL : Omul a fost plămîdit pentru a trădi, e un fapt demonstrat științific. Într-adevăr, bogatii, care sunt oameni normali, nu muncesc. Prin urmare, munca este un viciu contractat de săraci în timpuri preistorice și devenit o a doua natură. Cam în genul opiuului sau al marijuanei sau al cocainei, adică un stupefiant. Cu alte cuvinte, săracii nu se pot dispensa de muncă, chiar dacă ar vrea, așa cum un om care-i administrează stupefiante nu poate să se dispenseze de ele. Aceasta explică, printre altele, nemaiexistența atașament al săracilor față de muncă și violenta lor reacție împotriva celor care vor să se lipsescă de ea. Numai un consumator de stupefiante, într-adevăr, ar fi în stare de asemenea reacții.

CORESPONDENTUL : Credeam că viciul e o treabă individuală, nu colectivă. Mă uitam.

MINISTRUL : E vorba de trăsături dobîndite în timp, de o a doua natură, după cum v-am mai spus. Lipsit de munca sa, săracul tipic, dă din picioare, amenință cu bătaia, cu răzmerița. Din cînd în cînd, bogatii încearcă să-i îndepărteze pe săraci din fabrici, din mine; dar trebuie să renunțe repede, altfel urmează sfîrșitul lumii. Am scris un mic eseu pe această temă, pe care am să vi-l dau: Munca — un stupefiant. Sau: ce văd și ce simt săracii cînd se află în prada muncii?

CORESPONDENTUL : Mulțumesc, am să-l citesc cu mare atenție. Dar, spune-mi: în afară de muncă, săracii nu au și izvoare normale de plăcere?

MINISTRUL : Ce fel de izvoare?

CORESPONDENTUL : Știu și eu, de exemplu plăcerile mîncării.

MINISTRUL : Nici să nu pomenim despre asta. Pentru săraci, să mînci nu înseamnă să guști, ci să te hrănești. Uitați-vă la săraci în timp ce-și potolesc foamea: pe masa lor nu veți vedea nicodată felurile bune care se văd pe masa bogatilor: fasole, ceapă, napi, cartofi pline uscată, lată hrana săracilor. Iar cînd beau, beau numai vin acru și botozat, cînd se îndură să mînce carne sau pește, aleg instinctiv carnea cea mai tare sau mai plină de zgîrci, peștele cel mai puțin proaspăt. Trufandale? Știți că săracii așteaptă să mînce guliile cele mai apoase, sparanghelul cel mai lemnos, mazărea cea mai făinoasă? Și că alimentelor proaspete le sunt preferate conservele, produsele congelate? Pervertire a gustului, și de data asta, sau nepăsare și grosolanie? Mai știți.

CORESPONDENTUL : Toate aceste amănunte contribuie, desigur, la formarea unei imagini foarte prețioase și interesante despre ciudața rasă a săracilor, la să vedem, se îngrijesc săracii de sănătatea lor?

MINISTRUL : Da, de unde, cituși de puțin. Săracul se expune intemperțiilor cu o nepăsare deadreptul animalică. Săracii sunt ca dobitoacele, nu simt frigul sau căldura, se expun cu semeșe cliimei celei mai aspre, iar cînd se îmbolnăvesc, n-o să mă credeți, nu se tratează. Rareori veți vedea că un sărac se duce la spital sau că apelează la un doctor, s-au că-i cumpără medicamente. V-am spus, doar, ca dobitoacele.

CORESPONDENTUL : Cum așa? La urma urmei, sănătatea...

MINISTRUL : ... contează mai puțin decît orice, nu-i așa? Da, dar asta pentru mine, pentru dumneavoastră, nu pentru săraci. Pentru sărac, înalțea sănătății vine blestemată lui de muncă. Păi da, plăcerea — mai presus de orice. Binefetele, plăcerea săracului, plăcere numai pentru el.

CORESPONDENTUL : Nu înțeleg. De ce munca îl împiedică pe sărac să se trateze?

MINISTRUL : Dar e limpede! Tratatul presupune pierdere de timp. Or, săracul nu vrea să părăsească, nîl mearcă pentru o zi, fabrica, ogorul, mina. Ehe, săracul e un vicios adevărat, iar viciul său se numește muncă. Un vicios cum nu înțelegi altul.

CORESPONDENTUL : Dar voi, bogatii, aici pe pămînt, aveți la urma urmei o mare răspundere, pentru că reprezentați partea civilizată, inteligentă, cultă, a populației. Ca atare, sunteți răspunzători nu numai față de voi înșivă, ci și față de săraci. Ce-ați făcut, întreb, ca să-i educați pe săraci, să-i corecți, să-i zmulgeți din viciul lor, să-i îndrumați pe calea prețurii lucrurilor frumoase și bune ale vieții?

MINISTRUL : Ce-am făcut? Dumneavoastră glumiți: am făcut și facem imposibilul.

CORESPONDENTUL : De exemplu?

MINISTRUL : Desigur că, venind spre ministerul Propagandei, ați văzut pe amîndouă părțile străzii, numeroase panouri publicitare.

CORESPONDENTUL: Panouri publicitare?

MINISTRUL: Mă refer la sticlă cu tablă pe care sunt lipite coli de hîrtie cu inscripții și imagini colorate.

CORESPONDENTUL: Da, le-am văzut; și ce-i cu ele?

MINISTRUL: Să vă spun: aceste panouri publicitare au fost așezate acolo de bogați spre binele săracilor.

CORESPONDENTUL: Adică?

MINISTRUL: Cu aceste panouri, bogații încearcă să educe și, așa cum spuneai dumneavoastră, să îndrumaze pe săraci pe calea prețurii lucrurilor frumoase și bune ale vieții. Se spun aceste panouri, care e scopul lor? Scopul lor e de a-l convinge pe săraci să se șlefuiască, să devină mai civilizați, prin folosirea tuturor produselor care fac ca omul să fie om.

CORESPONDENTUL: Și care sunt produsele care fac ca omul să fie om?

MINISTRUL: Excelentele produse ale industriilor noastre de consum: de la săpunurile parfumate la sticlele de calitate, de la automobilele cu mulți cai putere la bucatelile așezate, de la locuințele luxoase la mobilele la fel de luxoase. Aceste panouri atrag atenția, sfătuiesc, insistă, ca săracii să achiziționeze asemenea produse. Ți-ai găsit, trudă zadarnică!

CORESPONDENTUL: Vrei să spunei că acest enorm aparat de convingere nu slujește la nimic?

MINISTRUL: Aproape la nimic. Nici nu vă închipuiți cît de îndărătnici, cît de închiști și de conservatori sînt săracii. Am organizat așa-numitele « zile » spre a-l convinge: ziua vilegiaturii, ziua îmbrăcăminții, ziua locuinței, ziua automobilului. În cursul acestor zile, săracii sînt deadrept bombardati cu chemări la vilegiatură, la folosirea unui anumit aparat, la ocuparea unui anumit tip de locuință, la îmbrăcarea unui anumit fel de haine. Dar cîți sînt săracii care acceptă aceste sfaturi ale bogaților? Nici măcar unu la sută.

CORESPONDENTUL: Ce oameni nesuferiți! Trebuie că sînt și proști, săracii ăștia!

MINISTRUL: Proști, și mai ales, bîncuți de mania persecuției.

CORESPONDENTUL: Mă mir că bogații, după atîtea dezamăgiri, mai fac încă eforturi să-l educe.

MINISTRUL: Într-adevăr, există un întreg curent de savanți, care socotesc că simpla acțiune de convingere nu dă randament la săraci, și că e nevoie să recurgem la forță. Părerile acestor savanți a fost, în parte, înșușită de guvernul nostru. Fără a renunța la opera de convingere și de educare, am luat unele măsuri polițienești.

CORESPONDENTUL: Ce măsuri?

MINISTRUL: Mde, săracilor li se dă voie să trăiască în cartierele lor, speciale, adică în cartierele murdare, dărăpănate, zgomotoase, suprapopulate. În afară de asta, e permis ca săracii să-și aibă prăvăliile, restaurantele, cinematografele, cafenele și locurile lor de întrunire. Ideea care stă la baza acestor măsuri e că săracul nu poate fi schimbat, și în consecință, trebuie să rămîna așa cum e. Cel mult, trebuie înăbușită tendința lui nestăvilită spre violență.

CORESPONDENTUL: Cum așa? Săracii sînt turbulenți?

MINISTRUL: Turbulenți e puțin zis. Vedeti, am lăsat la urmă una din trăsăturile cele mai urite ale săracilor, ba chiar cea mai urită: violența. Ați văzut tot ceea ce bogații au făcut și fac pentru săraci. E bine, săracii nu numai că nu sînt recunoscători bogaților, ci și îi urăsc.

CORESPONDENTUL: Îi urăsc?

MINISTRUL: Că-i urăsc, n-ar fi nimic. În realitate, săracii își petrec timpul pregătind exterminarea bogaților. Acesta e gîndul lor dominant, cu care se nasc, trăiesc și mor. Și nu mă refer numai la gînd; ci la o pregătire activă. Văda săracilor nu e decît o continuă conspirație împotriva bogaților. Veți înțelege că în fata unei asemenea situații, linia de conduită a acelor care propun forța în locul convingerii, e în fond justificată.

CORESPONDENTUL: Dar de ce? Nu înțeleg. De ce săracii îi urăsc pe bogați? Ce le-au făcut bogații?

MINISTRUL: Iată ceea ce nu știu și nu vom reuși niciodată să aflăm. Săracii îi urăsc pe bogați fără nici un motiv, numai pentru că bogații sînt bogați. De fapt, întrebați-l pe un sărac cine e dușmanul lui cel mai înverșunat, și vă va răspunde pe loc: bogații. Întrebați-l după aceea, ce i-au făcut bogații și vă va spune, dacă e cîștit: nimic. Ne aflăm, ca să vorbim deshis, în plină manie a persecuției.

CORESPONDENTUL: Ați afirmat că săracii conspiră tot timpul împotriva bogaților. În ce mod conspiră?

MINISTRUL: Conspiră pregătind revoluția.

CORESPONDENTUL: Revoluția? Ce înseamnă revoluția?

MINISTRUL: Suprimarea bogaților, nimic altceva.

CORESPONDENTUL: Inspăimîntător. Dar cum se face că bogații nu se grăbesc să-l extermin pe săraci, înainte ca acesta să-l extermin pe el?

MINISTRUL: Pentru că bogații nu cred în violență și nu vor să ucidă, ci să convingă. Iată de ce. Deh, firește, să-l omorîm pe săraci înainte ca să ne omoare el pe noi, ar fi soluția cea mai bună. Dar bogații fac din asta o chestiune de principiu. Preferă să trăiască într-o situație, așa cum pe bună dreptate ați definit-o, înspăimîntătoare, numai să nu renunțe la convingerile lor.

CORESPONDENTUL: Toate acestea sînt foarte, foarte interesante. Cine și-ar fi închipuit, pămîntul are un aspect atît de senin, atît de plăcut, și uite că sub această aparență se ascunde o crăpătură adîncă, de nevindecat... cine și-ar fi închipuit?

SOLDATUL (întrînd): Excelență, șeful Statului vă așteaptă în sala de audiențe.

MINISTRUL: Generalul Rodriguez, părintele patriei, șine să-mi vorbească. Trebuie să mă duc, dar dumneavoastră așteptați-mă aici, n-o să țînă mult.

(Iese. Soldatul se apleacă de corespondent.)

SOLDATUL: Sunteți multumit de interviu?

CORESPONDENTUL: Bănuiesc că da.

SOLDATUL: Ce v-a spus domnul ministru?

CORESPONDENTUL: Mi-a vorbit despre situația pe pămînt.

SOLDATUL: Și ce v-a spus despre situația pe pămînt?

CORESPONDENTUL: Că e proastă.

SOLDATUL: Cred și eu. (Cei doi se uită unul la altul. Corespondentul cade pe gînduri.)

CORESPONDENTUL: Pot să vă pun o întrebare?

SOLDATUL: Oricînt întrebare.

CORESPONDENTUL: Ministrul mi-a spus că populația pămîntului se împarte în săraci și bogați. Exact?

SOLDATUL: Da.

CORESPONDENTUL: Dacă-i așa, care e, după părerea dumneavoastră, deosebirea între săraci și bogați?

SOLDATUL: O singură deosebire.

CORESPONDENTUL: Ia-te uită, ministrul susține că sînt foarte multe.

După dumneavoastră ar fi una singură. Care anume?

SOLDATUL: Bogații au bani, iar săracii n-au.
 CORESPONDENTUL: Ce înseamnă bani?
 SOLDATUL: Cum vă să explic? Bani sunt bani.
 CORESPONDENTUL: Bogații se nasc cu bani?
 SOLDATUL: Un mare număr, da.
 CORESPONDENTUL: Atunci, ce înseamnă? O parte din trupul bogaților, ca ochii sau ca părul?
 SOLDATUL: Nu, nu e o parte din trup, sunt niște obiecte.
 CORESPONDENTUL: Ce obiecte?
 SOLDATUL: Poftim. *(Scoate câteva monede din buzunar.)*
 CORESPONDENTUL: Nu sunt niște discuri de metal?
 SOLDATUL: Ba da. Și mai există un fel. De hirtie. *(Scoate câteva bancnote.)*
 CORESPONDENTUL: Și ăștia sunt bani?
 SOLDATUL: Da.
 CORESPONDENTUL: Bogații au bani, săracii n-au. Dar dumneavoastră sunteți sărac, nu? Totuși, văd că aveți bani.
 SOLDATUL: Da, dar foarte puțini. În schimb, bogații au bani cu grămadă. În safe-ul din spatele tabloului cu părintele patriei, domnul ministru are o grămadă uriașă.
 CORESPONDENTUL: Acești bani constituie întreaga deosebire între bogați și săraci? Ce efect au banii?
 SOLDATUL: Cel ce-l are, se duce la prăvălie și-l dă în schimbul unei haine, al unei bucați de săpun, al unui ceas, orice. Cel ce nu-l are, se scarpină după ceafă.
 CORESPONDENTUL: Dar de ce, dînd bani, obții în schimb o marfă? Care e motivul?
 SOLDATUL: Nu există motiv: așa e.
 CORESPONDENTUL: Prin urmare, dînd acest disc de metal, dumneavoastră obțineți, să zicem, un măr. Dar discul de metal nu seamănă deloc cu mărul; între acest disc și măr nu există, ădăd nici un raport. Nu-nteleg.
 SOLDATUL: N-aveți ce să înțelegeți: așa e. Ca să primiști un măr sau o mașină trebuie să dai un anumit număr de asemenea discuri. Închipuți-vă că pină și dragostea se obține cu aceste discuri, cu aceste, bucați de hirtie. Și totuși, ce legătură au discurile sau hirtile cu o femeie goală, înținsă în pat? Nicuna.
 CORESPONDENTUL: Mi-am închipuit că dragostea se obține... prin dragoste!
 SOLDATUL: Uneori, da, alteori ba. Sunt femei care, dacă nu le dai discuri, te-nădrălesc la sfîntu-asteptă.
 CORESPONDENTUL: Dacă-l așa, și nu mă-ndolesc că-l așa, atunci de ce bogații nu dau săracilor o bună parte din aceste discuri și din aceste hirtii, pentru ca să aibă și ei lucrurile frumoase și bune ale vieții?
 SOLDATUL: Bogații nu le dau pentru că sunt răi.
 CORESPONDENTUL: Am impresia că voi, săracii, n-ați știut cum să-l luați.
 SOLDATUL: Ce vreți să spuneți?
 CORESPONDENTUL: În loc să căutați să-i convingeți pe bogați, v-ați gîndit imediat să-i constrîngeți prin violență. Ar fi trebuit să folosiți, înainte de toate, rațiunea. Bogații sunt culți, civilizați și buni. Dacă e firesc, așa cum e, ca și săracii să se bucure de anumite lucruri, ar fi trebuit să-i luați pe bogați cu binisorul, iar bogații nu v-ar fi refuzat.
 SOLDATUL: Cine-a spus că bogații sunt culți, civilizați și buni?
 CORESPONDENTUL: Ministrul.

SOLDATUL: Cred și eu. Nu mă mir.
 CORESPONDENTUL: Cu toate astea, am rămas cu impresia că ministrul e un om rezonabil.
 SOLDATUL: Ministrul nu e rezonabil, ministrul e o bestie.
 CORESPONDENTUL: Poftim, vedeți, refuzați să vedeți în ministru o persoană rezonabilă, vorbiți despre el ca despre o bestie. Totuși...
 SOLDATUL: Vreți o dovadă?
 CORESPONDENTUL: Ce dovadă?
 SOLDATUL: Eu sunt unul din săracii dornici să aibă o mulțime de discuri de metal și de bucați de hirtie, pentru a obține în schimb lucrurile pe care nu le am și ar fi firesc să le am. Pină aici e împedec?
 CORESPONDENTUL: Foarte împedec.
 SOLDATUL: Bun. În curînd, domnul ministru o să se întoarcă aici. Încercați să-l convingeți să se deschidă safe-ul și și să-mi dea jumătate din banii închiși acolo. Încercați să-l luați cu binisorul sau cu dreptatea. Cu dreptatea care, după părerea dumneavoastră, e de partea mea.
 CORESPONDENTUL: Sunt sigur că dacă l-o voi cere cu binisorul, ministrul nu va refuza.
 SOLDATUL: Ce-o să-l spuneți?
 CORESPONDENTUL: O să-l spun: există aici un soldat care ar vrea să aibă haine, o mașină, o locuință, o femeie, dar nu poate, din lipsă de discuri de metal sau de bilete de hirtie. Deoarece cred că e drept ca acest soldat să aibă toate aceste lucruri, vă rog să deschideți safe-ul și să oferiți soldatului jumătate din banii pe care-i conține.
 SOLDATUL: Bravo. Așa să-l spuneți.
 CORESPONDENTUL: De ce zîmbiți?
 SOLDATUL: Nu zîmbesc. Am un ușor tic nervos.
 CORESPONDENTUL: Veți vedea că ministrul o să accepte imediat. E un om rezonabil și nu se poate să nu accepte.
 SOLDATUL: *(Iuind poziția de drept.)* Excelența sa, domnul ministru. *(Ministrul intră din nou, soldatul iese.)*
 CORESPONDENTUL: Excelență! Interviu s-a terminat. Înainte de a vă părăsi, însă, aș dori să vă cer o favoare.
 MINISTRUL: Cereți, n-aș vrea să se spună că un corresponsent din lună n-a fost primit de mine cu toată atenția cuvenită. Dacă n-ar fi decît faptul că ați călătorit atît de mult...
 CORESPONDENTUL: Am avut o scurtă convorbire cu soldatul de serviciu la cabinetul dumneavoastră. Mi-am permis să-l întreb care e, după părerea lui, deosebirea între bogați și săraci.
 MINISTRUL: Ah, ah. Pariez că v-a răspuns că deosebirea stă în bani, pe care cei dinții îi au și ceilalți nu-i au?
 CORESPONDENTUL: Da, cum se face că știți?
 MINISTRUL: Știu, așa cum o știu toată lumea. Banii sunt o idee fixă a săracilor. Săracii nu se gîndesc decît la bani. Și v-a spus, flăcăul, ce înseamnă acești faimoși bani?
 CORESPONDENTUL: Sigur. Mi i-a și arătat. Discuri de metal, bilete tipărite.
 MINISTRUL: Bănuiam.
 CORESPONDENTUL: Ce bănuiați?
 MINISTRUL: Uitasem să vă spun că unul din cele mai mari cusururi ale săracilor e că sunt minciinoși. Trebuie să fiți foarte prevăzător cu săracii: mint cu cea mai sfruntată ușurință.

CORRESPONDENTUL: Ce vreți să spuneți?

MINISTRUL: Vreau să spun că soldatul a mințit. În realitate, banii nu există.

CORRESPONDENTUL: Totuși, discurile de metal, bucășile de hirtie...

MINISTRUL: Săracii și le fabrică singuri și țin mereu câteva în buzunar, ca să-și întărească minciinoasele afirmații. Dar numai ei îi au, numai ei știu ce sunt banii așa faimoși, numai ei îi întrebuințează.

CORRESPONDENTUL: Atunci...

MINISTRUL: Repet: banii nu există. Pentru bogați nu există decât lucrurile frumoase și bune ale vieții, care, firește, sunt la dispoziția tuturor. Oricine, susțin bogații, poate avea de toate. E suficient să le merite. La rândul lor, săracii au măscocit această balvervă a banilor, pare ciudat, pentru a-și justifica gusturile pervertite, sub motiv că nu au desui bani.

CORRESPONDENTUL: Nu neleg. Soldatul dumneavoastră afirmă că fără bani nu poți dobândi nimic. Minciună-minciună, dar plină-nr-ălită...

MINISTRUL: Săracii nu mint plină-nr-ălită, mint plină la capăt. Sau mai bine zis nu mint, ci își creează mituri sau false reprezentări, cu care se amăgesc și se mingie. Aflați, scumpe domnule corresponsent, că pe pământul acesta nu există nimic din ceea ce săracii numesc bani. Bogații, slavă Domnului, n-au nevoie de bani. Ei au creat o lume, nu zic perfectă, pentru că perfecțiunea nu e hărăzită pământului și niciunei alte planete, dar foarte aproape de ideal, de condiția optimă. Dacă n-ar exista săracii, bogații ar face ca pe pământ să domnească dragostea, frumusețea, arta, gândirea, cultura, într-un cuvânt tot ce e frumos și bun. Cu înverșunare; tot ce e frumos și bun. Cu înverșunată lor dușmănie față de bogați, săracii interzic realizarea acestui vis minunat. Dar ori de câte ori bogații ajung să trăiască în comunități închise, de vola lor, departe de săraci, visul se transformă în realitate. Duceți-vă, domnule corresponsent, duceți-vă într-o asemenea comunitate și veți vedea că acolo nu se vorbește de bani, niciodată, niciodată, niciodată. În aceste comunități, totul nu e decât lux, liniște și plăcere. Ideea banilor nici măcar nu le trece prin cap bogaților, domnule corresponsent. Ce înseamnă că nu se pot obține lucruri decât în schimbul banilor? Cum vă puteți închipui că în schimbul unui anumit număr de discuri de metal și de bilete de hirtie se poate obține, să zicem, dragostea unei femei?

CORRESPONDENTUL: Soldatul dumneavoastră susține tocmai acest lucru.

MINISTRUL: Știu, e ideea lui fixă. În felul acesta, puteți surprinde minciuna săracilor în toată absurditatea ei. Dar la gândiți puțin: dragostea, ce poate fi mai înalt, mai frumos, mai curat?, dragostea zic, cumpărată pe sub mână cu câteva discuri, cu câteva bilete!? Să fim serioși! Zău așa, e nevoie de toată demența săracilor ca să-și închipui un asemenea lucru.

CORRESPONDENTUL: Aveți dreptate, excelență. E vorba de o aberație, de o ușoară formă de nebulie. Dacă-i așa, vă fac o propunere cit se poate de rezonabilă.

MINISTRUL: S-auzim.

CORRESPONDENTUL: Soldatul spune că dumneavoastră ascundeți în spatele acestui portret un safe plin de bani. Să-l chemăm și să-l arătăm că în safe nu există nici un ban.

MINISTRUL: Ah, și asta v-a spus-o? Foarte bine. Există un singur neajuns.

CORRESPONDENTUL: Care?

MINISTRUL: Nu există nici un safe.

CORRESPONDENTUL: Cum așa?

MINISTRUL: Așa bine. În spatele portretului nu e decât peretele.

CORRESPONDENTUL: Nu-i adevărat.

MINISTRUL: Îndrăzniți să mă contraziceți?! Eu sunt ministrul...

CORRESPONDENTUL: Încep să cred că nu soldatul spune minciuni, ci altei-neva...

MINISTRUL: Cum vă permiteți...

CORRESPONDENTUL: Am văzut safe-ul cu ochii mei, adineori.

MINISTRUL: Ați avut orbul găinilor.

CORRESPONDENTUL: Așa? V-arăt eu cine a avut orbul găinilor... (Se duce la tablou și-l desprinde; ministrul se aruncă asupra lui.)

MINISTRUL: Săriți, hoții! Hoții!

CORRESPONDENTUL: Gine minte! (Aruncă tabloul pe jos, îl calcă în picioare și-i sfirtează, încercând să ajungă la birghiile safe-ului.)

MINISTRUL: Săriți, hoții! (Scoate pistolul și trage. Corresponsentul se prăbușește la pământ. Întră soldatul.)

MINISTRUL: Soldat, ești martor că am fost nevoit să folosesc arma împotriva acesi otum.

CORRESPONDENTUL (dându-și sufletul): Dar safe-ul există.

MINISTRUL: Soldat, acest om a comis cea mai groaznică fărădelege: a aruncat pe jos, a calcăt în picioare și a sfirtecat chipul iubitelui nostru general Gonzalo Rodriguez, părintele patriei. Lăsa-majestate, lată crima săvârșită de acest om. Soldat, ești martor.

SOLDATUL: Groaznic. Trăiască părintele patriei!

În românește de FLORIAN POTRA

PETRE STOICA

Despre Darmstadt și Premiul Büchner

Așezat între Rin și Main, nu departe de Frankfurt, Darmstadt se înfățișează drept un oraș quasi-liniștit, puțin sever, izbitor de ordonat. E greu să-mi dau seama dacă se ridică astfel din istorie (documentele ce-l pomenesc datează din secolul VIII), mai cu seamă că raidurile aeriene ale celui de al II-lea război mondial nu cruțaseră nici această venerabilă așezare omenască. Spre deosebire de Frankfurt, azi în mare măsură americanizat (bisericele și casa în care s-a născut Goethe, rămân oaze în centrul orașului!) Darmstadt, capitala Landului Hessen, inspiră străinului o adevărată încredere în tăihnă și confort. Aceste atribute par să fie tradiționale aici, dacă e să dăm crezare Johannei Schopenhauer, care prin anul 1816 scriind despre Darmstadt vorbește cam despre aceleși lucru, cu un plus de înclinație pentru seninătatea locuitorilor. În mod cu totul special, orașul îi oferă străinului speranța contactului apropiat cu o atmosferă culturală deosebit de penetrantă. Aici trăise o vreme marele dramaturg modern Georg Büchner (1813 - 1837), scriitorul revoluționar care crease Moartea lui Danton, comedia Leonce und Lena și o piesă neterminată, celebră cu toate acestea, și bine-cunoscută tuturor: Woyzeck. Azi nu mai există casa sa părintească, dar a tablă de marmură îi indică locul; cum ea se află pe Grafenstrasse, pe unde trec zilnic, am prilejul să meditez la soarta acestui spirit înflăcărat, geniu răzvrătit împotriva seninilor soi conștienți, nevoit până la urmă să fugă din urbea pe care o voia cuprinsă de fărâncile revoluției purificatoare. Aici se născuse în 1741 prietenul lui Goethe, Johann Heinrich Merck, poet al Sturm und Drang-ului și tot aici își pusese capăt zilelor, ajuns într-o imposibilă situație financiară, în cea mai veche biserică a orașului (Stadtkirche, din sec. XV) Johann Gottfried Herder se cunoștea cu Doamna Carolina Flochland. Iar între anii 1881 - 1888, Stefan George, venit din Bingen, umnea gimnaziul Ludwig-Georg, editând și o revistă literară intitulată „Rosen und Disteln”. În Darmstadt se născuse Karl Wolkstein, credincioasă umbră a lui George, liric și filolog, pitoresca figură literară din anii pre-expressionismului. Tot aici, încă din vremea de dinaintea primului război mondial, își petrecuse tinerețea marea poetă modernă, nefericită Elisabeth Longgässer, cîntăreață atît de inspirată a naturii din împrejurimi, dominată de păduri culcate pe coline parcă plătind în pulberi de aur încețoșat.

Numele orașului Darmstadt a devenit o națiune. Evident, nu numai pentru cele spuse pînă acum! Toamna mai cu seamă, zeci și sute de cotidiane ale lumii îi tipăresc nume-

asocind-l automat «Premiului Büchner». Datorită lui «Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung», cu sediul permanent într-un cartier de vile (de pe Mathildenhöhe) cldite în acei «Jugendstil» de la începutul secolului. Acest înalt for cultural, care adună în jurul său personalități de prestigiu internațional (mă gîndesc la membrii ei împraștiati prin Germania și Austria, Elveția și Olanda ori Anglia și Statele Unite), acordă anual, în cadrul «președintelor» ei de toamnă, marele Premiul Büchner. Este momentul cînd orașul pare să tresară din simfoniența sa aproape istorică: gazetarii și editori din întregua Germaniei Federale vin să asiste la decernarea rîvnitului premiu. Cei mai atenți sînt firește gazetarii: surprizele nu sînt excluse, unegri pot avea efectul unei bombe de mare tonaj! În urmă cu vreo trei ani, «Der Spiegel» a Enzensberger, conform tradiției, la înmînarea premiului, ținuse o cuvîntare. Cu acest prilej aruncase o bombă, sperînd unele spirite conservatoare: cerea adoptarea unei politici realiste față de RDG. Dar în acest an urma să explodeze o bombă adevărată, mai precis: în ziua de 15 octombrie, după ora 16,30, în sala «Otto Berndt» de pe Alexanderstrasse 22. Era o cîmplită amenințare a unui elvețian, nemulțumit de faptul că distincția îi fusese acordată prozatorului și graficianului Wolfgang Hildesheimer. După părerea lui «Frankfurter Allgemeine» răzbunarea urma să vizeze mai mult «Grupul 47». Se poate. Corabanele de poliție, dublate de agenți sanitari, n-au avut însă de lucru: era o farsă! La început crezuseră că e vorba de măsuri de pază, mai cu seamă că domnul primar Dr. Ludwig Engel apăruse cu un splendid lanț (de aur?) la gît. Toată povestea pe care v-o relatez aveam s-o efflu deabia la recepția Academiei, cîteva ore mai tîrziu. . . . Momentul decernării premiului s-a desfășurat deci fără accidente, aproape extrem de solemn, dacă fac abstracție de cîlele de agitație provocate de ironiile cuvîntării lui Hildesheimer. Astfel, o sală arhiplină, dominată — ca pretutindeni în lume — de studenți, avusesse prilejul să asculte un frumos «laudatio» rostit de Walter Jens. Îți știam pe acesta, cu ani în urmă încă, nu numai criticul și eseistul cel mai sagace al «Grupului 47», dar în același timp un reprezentant de frunte al naîi spiritualității germane. În stilul retoric, care-l caracterizează, Walter Jens a prezentat, poate puțin împraștit, opera lui Hildesheimer dovădind o forță analitică neobisnuită, impresionînd totodată prin darul generalizării și mai cu seamă erudită. Privindu-l figura ascetică, răvășeala înfățișării fizice, acest tîmăr intelectual mi-a sugerat tipul cărturarului (din ce în ce mai rar!) petrecîndu-și viața printre cărțile dintre care se lasă smuls cu durere. De fapt, această impresie mi-o făusem încă înainte de evenimentul de care vorbesc. În cadrul lucrărilor de toamnă Dolf Sternberger ținuse o prelegere destul de interesantă (cu exemplificații uneori fortuite): «Omni de stat ca retor și literat». intervenția lui Jens, sosit în sală în ultima clipă, fusese o memorată la demonstrație de eruditie, dar mai cu seamă, originalitate în gîndire. Dar cîta obsesivă trăda chipul său palid. Și, ciudat: acest malaxor de cărți nu poartă ochelari!

Să revin la «Premiul Büchner». Dotat cu o sumă foarte substanțială, el i-a luat locul renumitului «Premiu Kleist», acordat în special în perioada interbelică. Pînă în prezent, cu premiul Büchner au fost încoronate nume dintre cele mai sonore ale literaturii germane contemporane: Marie Luise Kaschnitz, Elisabeth Longgässer, Günter Eich, Karl Kraus, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger ș.a.m.d. Recentul laureat, Wolfgang Hildesheimer, face parte din generația scriitorilor impuși în decenul al cincilea, care au depășit faza influenței literare americane (mă gîndesc în special la Heinrich Böll). S-a născut la Hamburg în anul 1910 și trăiește, conform obligativității mode vest-germane, dincolo de granițele țării, mai precis, în Elveția. El este un «Weltmann», fumează pipă, e fumig, încadrînt, curtenitor, și ca orice laureat, știe să-și mascheze fericirea. L-am cunoscut personal, în seara recepției. Mai mult decât omul, doaream un contact direct cu opera sa. Mulțumită domnului Walter Boehlich de la Editura Suhrkamp, într-un timp record m-am văzut cu toate cărțile acestuia pe masă: proză și teatru. Impresiile la un prim contact: artistul se relevă sotic de bună calitate, universul său e alcătuit dintr-o bizară lume a trecutului, pe un fundal al culturii trecutului. Este, cum spune un

comentator, «dorința să descopere singur, să creeze el însuși, să trăiască el însuși, să trăiască autentic în centrul unei lumi deja trăite».

Cu încheierea recepției, peste festivitatea premierii căzuse cortina. Urma deci să-mi iau rămas bun și să mă îndrept spre hotel. «O, încă nu, îmi spune poetul Rudolf Hagelstange. Nu vrei să vii cu mine? Ce zici, se adresează lui Krowol, îl ducem la Schlosskeller?» Peste câteva ore urma să plec la Frankfurt, cu bilet cumpărat pentru Viena. Treceam prin orașul pustiu și ajungem în dreptul a ceea ce pînă în (de fapt o catacombă) la care eram invitați. La intrare, un schelet de vacă, avertizînd contactul cu o lume neobișnuită. «Sînteți membri?» ne întrebă un tînr cu o voce severă. «Da, răspunde Hagelstange, da, sîntem cu toți membrii Academiei». Aici însă nu au ce căuta asemenea intelectuali! Dar proaspătul meu prieten este o personalitate bine-cunoscută nu numai în lumea literaturii. Într-o ocazie, sub temeliile orașului; observ de îndată un clocot și în același timp o mișcare de umbre ce îl ar fi făcut pe oricine să creadă că aici se pregătește o conjurație sinistră. La lumina jurnărilor privesc pereții afumați, savant împodobiți cu artă abstractă, cu pop-art și pictură de gang (în germană kitsch g) ostentativ afîrnată aici. După o vreme nu mă mai interesează peisajul kafkianesc din jur: Hagelstange, provocat, povestește despre primul său volum, Venezianisches Credo, tipărit ilegal pe vremea cînd era soldat în Wehrmacht. La masa noastră s-au adunat scriitorii cunoscuți și necunoscuți, sau pur și simplu muritori de rînd. Hagelstange nu se dezmințe: trebuie să bem neîntrerupt. Fără îndoială, îmi spun, această pînă strălucitoare, plină de figuri existențialiste, de genii și nebuni, nu aparține Darmstadt-ului, oraș tradițional, ordonat, sugerînd tihnă și confortul.

«Secolul 20» la Sonnenberg

Sonnenberg-ul este o așezare aparent modestă, un sat turcesc, înconjurat de numeroase localități climatice de mare vechime. De fapt, în această regiune care este pitorească, la altitudini variînd între 400 și 800 de metri, se află un complex de așezări urbanistice, dintre care se remarcă în primul rînd Goslar-ul, aros medieval (unul din puținele neatinse de aripa războiului) în a cărui căvătă găsim poate fi zădărit o creație a lui Tilmann Riemenschneider (1460—1531), sculptor german cu destin de un tragism fără egal. Tînta căldărilor mele ducea însă spre «Gosa Sonnenberg», o alcătuire de câteva cabane aflate la o mică distanță de localitatea amintită. Risipite printre brazi, într-o liniște pufoasă, ele adăpostesc invitații și săliile de conferințe, bibliotecă și birourile. Ar fi mai nimerit să spun că aici își are sediul o «universitate» populară, înființată în anul 1946. În majoritatea cazurilor, «Cercul de lucru internațional» invită profesori universitari, care conferențiază despre teme variate și complexe, legate de tehnică și economie, de artă și educație. La lucrările unde eram invitat, participau profesori din Berlin și Bratislava, din Paderborn și Varșovia. Prelegerile — pe parcursul a zece zile — erau urmate de discuții libere și vii, desigurându-se sub forma întrebărilor și a răspunsurilor; de la caz la caz, proiectările de filme aduceau completări la problemele puse în discuție. Cum aveam să constat încă de la început, dezbaterile erau dirijate cu multă

competență și tact de către conducătorul general al «seminarilor». De la masa conferențiară mi se atrăgea permanent atenția asupra faptului că la Sonnenberg jignirile și prădările sînt aspru condamnate. De altfel, orice cuvînt neavenit era apostrofat prin sunetele unei clopotei discret. Se cere aici subliniat că lucrările cu decurs în spiritul înțelegerii și a respectării diferitelor puncte de vedere. Emoționantă mi se părea în același timp dorința multor (compusă din numeroși studenți, muncitori și învățători) de a se cunoaște îndeaproape, de a asculta mărturiile amănunțite despre tara de origine a fiecăruia, de a transmite cîte ceva din experiența meseriei practicate ș.a.m.d. Intr-o asemenea cadru urma deci să prezint revista la care muncesc în calitate de redactor. Pentru a fi mai convingător în cele ce aveam să spun, hotărîsem să împart asistenței câteva exemplare din Secolul 20. Ee circula din mîină în mîină, cucerind o atenție și curiozitate vie, polarizînd pînă la urmă interesul general. Nimeni în sală nu cunoștea limba țării mele, dar sumarele și grafica publicației se dovediseră a fi deosebit de elocvente. La sfîrșit, reușisem cu greutate să mă adun câteva numere pentru a îmi înmîna unui gazetar hotărît să reproducă imaginea unor coperți...

Pentru a face asistența să înțeleagă mai clar climatul intelectual în a cărei tradiție se înseriază activitatea revistei Secolul 20, m-am gîndit să dau unele exemple interesante nu numai din punctul de vedere al istoriei literare, ci chiar din punct de vedere al unui interes veșnic treaz pentru aparițiile insolite. Astfel, spuneam, Gottfried Benn era tradus în România pe vremea cînd autorul lui Morgue era puțin cunoscut în țara sa — o mărturie poezii însuși. Georg Trakl era transpus în limba română în anul 1922, într-un moment cînd în Austria doar cîțiva inițieri aveau cunoștință de existența genialei sale opere. La poetul român Ion Pillar, dovadă o mare înțelegere și curiozitate intelectuală îl prezenta cititorilor noștri pe Antonio Machado pe vremea cînd numele acestuia avea aproape nici o rezonanță în Europa.

După încheierea referatului, am răspuns numeroaselor întrebări venite din sală; participanții dăreau să cunoască îndeaproape secretul succesului revistei Secolul 20, dar și aspecte legate de viața literară din România. În același timp, înepuseră discuții caldurate. Un invitat vest-german, bunăoară, își manifestase indignarea că în țara sa nu apare o asemenea publicație... La finele programului, care debăuse limitele timpului prevăzut pentru discuții, domnul Walter Schulze, director al cercului de lucru, a evocat cu entuziasm momente și pe care le trăisese cu puțin timp înainte în țara noastră. El cerea participanților să pună realizările revistei Secolul 20 nu numai în contextul unei culturi bogate și deosebite de dinamică, cît și într-o strînsă legătură cu urșaga dezvoltare a economiei românești, pentru care, spunea domnia sa, are o mare admirație.

OVIDIO MARTINI

«Scandalul» premiilor literare

În climatul nostru autumnal nu s-au înregistrat numai furtuni meteorologice. Adevărate averse de cuvinte l-au tîrît pe cititor agîtînd o anumită băltă stătută caracteristică verii. S-a început cu memoriul justificativ și cu consecvența «izgonire» a lui Fabbri (conducătorul echipei italiene de fotbal) după înfrîngerea de la campionatul mondial. S-a dat frîu liber celui mai negru pesimism, s-a plîns pe umărul «onoare sportive» italiene, au ieșit la iveală interese de miliarde, cunoscute de orice palavrăgiu dar ignorate de toată oficialitatea, s-a prezis că echipele aveau să joace în prezența a două biete pisicuțe cuibrite trist pe treptele stadioanelor. Erau toate «sublime lamentații» de bocitoare iscusite. Numaidecît după aceea, a urmat prăbușirea de la Agrigento. În fața secularei Văi a Templelor, casele din anii șaiszeci s-au dărmat și din norul de praf s-a ivit pe neașteptate un desfrîu nerușinat. În timp ce fețele uluite ale sicilienilor priveau în tăcere bietele lor lucruri nisipite pe străzi. Peste tot, succes deplin al povestirilor în imagini, «i fumetti». La sfîrșitul sezonului, birourile statistice au declarat că s-au vîndut puține cărți. Italianii au citit în timpul concediului, la mare, la munte, multe povestiri în imagini. De tot felul: pentru adulți, pentru copii, polițiste, științifico-fantastice, de groază, satirice, de spionaj. Povestirile în imagini au invadat esecistica, au avut loc mese rotunde, expoziții, retrospective, congrese. Și totuși, televiziunea dedicase ample programe premiilor literare, ne oferise posibilitatea să-l recunoaștem pe scriitorii noștri așteptînd nerăbdători sub eticheta juriilor, dezbătuse pe larg titlurile cărților de cîrînd tădîr, în timpul verii. Dar tristețea dezarmată a lui Charlie Brown și a prietenilor săi, frumusețea de vampir a lui Satanik, ciudatul B.C., omuleț primitiv, bătrînul dar mereu sprintenul Topolino, vorbeau un limbaj mai direct, mai simplu, mai delicat-aleziv decît atîta literatură, și cîștigaseră confruntarea.

În acest moment s-a ridicat glasul a două edituri, Mondadori și Il Saggiatore, exprimîndu-și toată dezaprobarea lor față de premiile literare și față de tot ce gravitează în jurul lor. Comunicatul transmis și reluat pe larg de toată presa spunea printre altele că o

cafel de hotărîre o izvorît din nevoia de «a apăra operele» adevăraților scriitori, lăsîndu-i totuși liberi să participe la premii care «sîrșesc adesea prin a premia mai cîrînd inevitabilul activism al grupurilor editoriale și extraditoriale decît calitățile operelor». Cele două case de editură și-au clarificat pe rînd atitudinea, ținînd să releve că ea era dictată numai de cerințe cu caracter tehnic-editorial devenite acute cu timpul, datorită nefecțelor presiunii din afară, și că era departe de ei gîndul de a include în gestul lor semnificații morale sau să urmărească ieftine campanii publicitare.

E necesar să reluăm aici aspectele pe care le-a asumat premiul literar în Italia. Răspîndindu-se în număr extrem de mare — aproape că se poate spune că nu există salon literar care să respecte, fără un premiu, sau centru turistic care să nu includă printre manifestările lui un anumit publicitar pentru o «opera prima» — în acești ani din urmă, premiile s-au irușit și s-au devalorizat, fie din cauza concurenței reciproce, fie a dificultății de a găsi opere totdeauna demne de un premiu, fie din pricina unei dese rețele de interese extraculturale care le-a atras tot mai mult într-un joc de compromisuri premeditate, care le-a îndalțat orice caracter de serioasă informare culturală (un premiu ar trebui să fie o recunoaștere a autorului de către societate pentru a-l ajuta să-și păstreze o libertate de lucru și o indicație lipsită de orice presiune comercială pentru cîmpădărit) și a pus în schimb în acțiune un mecanism publicitar organizatoric tot mai costisitor, dar nu la fel de rentabil din punct de vedere al difuzării și al vînzărilor. În afară de aceasta, pentru menținerea unui astfel de caracter publicitar-turistic, juriile trebuie să includă nume foarte cunoscute publicului larg, chiar dacă adesea în marginea culturii, excluzînd astfel pe tinerii critici, capabili, prin angajarea și prin informarea lor, să propundă nume și texte cu adevărat reprezentative. În acest cadru s-a produs marele refuz al lui Mondadori. În realitate, deși motivat și izvorît dintr-o necesitate stringentă, gestul merită o adevărată reamensionare. Ne aflăm înaintea de toate în fața unui «nu» al unei mari industrii care monopolizează o mare parte din activitatea editorială italiană, și-și vede invadat propriul teren de concurență răsărită la dreapta orientării culturale și extraculturale și încearcă să-și facă o casă, prin joacă premiilor. (Editorul Rizzoli a cîștigat anul acesta premiul «Strega» și «Campiello»). Cum a răspuns mediul cultural italian?

Editorul Feltrinelli a dezaprobat imediat inițiativa lui Mondadori, amintindu-și că, dacă a beneficiat cineva de premii, a fost în primul rînd casa lui de editură. În timp ce nu consideră că e drept să antreneze premiile — funcția lor și juriile — într-un joc de «presupuneri extraditoriale». Encuadru a păstrat o rezervă tăcută întrucît, neapătrunzînd niciodată în decescurile premiilor, nu înțelege acum să discute o problemă care privește numai descurările amintite. Alți editori milanezi ar fi vrut ca acțiunea lui Mondadori să izvoarească într-o largă consultare, adică din acordul între editori, relevînd echivocal comunicatul care — ca și pe bînză de necesitățile întregii operații. Editorii Reunîți s-au alăturat inițiativei lui Mondadori, situndu-se totuși dincolo de împrejmurarea din care a izvorît ea și considerînd-o ca primul pas în modificarea unei practici în cadrul «industriei noastre culturale care șchiopătează, născută sub semnul neocapitalismului, al presiunilor și intrigilor, aneori și extraculturale». De aceea, nu sînt de ajuns «indignările virtuoașe», ci o

serie de inițiative care, eliberând premiile de saloane, să procedeze la a înnoire a acestora în sens democratic, ținând seama mai mult de interesele publicului.

Se poate așadar trage concluzia că activitatea editorială italiană, aproape în întregime, deși cu diferite nuanțe, s-a aliniat împotriva casei Mondadori și a editurii Il Saggiatore.

Unli artiști și scriitori au fost de altă părere. Paolo Volponi considerând totuși potrivită declarația lui Mondadori, a aprobat întrucât pune în lumină problema mult mai vastă a independenței creatorului. Renato Guttuso, relevând că Mondadori n-a făcut altceva decât să exprime un neajuns foarte răspândit în ultimii ani, împărtășește inițiativa nu conștient ca ea să fie susceptibilă de noi dezvoltări. Libero Bigiaretti, secretar al sindicatului scriitorilor, se declară fundamental de acord, amintind totuși că încă de acum doi ani acest sindicat ceruse editorilor o inițiativă asemănătoare, dar că atunci ea n-a avut reușita pe care l-a avut astăzi «ordinul de serviciu al lui Mondadori». În sfârșit Alberto Moravia exprimându-se asupra «culturii italiene nehotărâte între revoltă și conformism» (premiile sînt și ele unul din atîtea reflexe ale acestei crize); deosebit că a închisă perioada angajării și a ideologiei, redescoperind iluminismul științific și științele umane: de unde se poate deduce un clar dezinteres și o invitație să facă fiecare ceea ce-i place.

În definitiv, «scandalul premiilor», nici primul, nici ultimul scandal italian, depășește semnificația lui de cronică. El implică nu marțializarea premiului în sine, ci raportul care există acum între cultură și industria culturală, chemînd la o angajare sporită pe toți cîșii năzulesc să dea o mai mare autonomie culturii noastre. În caz contrar, după ce am ocolit subiectul, ne vom întoarce într-o mlaștină stătută, poate numai operant nu purificată.

NELLY SACHS

Și pretutindeni

Omul în soare
 lăberat în fine de vîna vărsării negre de sînge,
 și numai în somn
 într-un ascunzîș fără lacrimi,
 săgeată de foc a dorului nostru de casă,
 țîșnind de sub piele, că dintr-o tolbă.

Dar aici
 numai litere
 ce zgîrie ochiul —
 de mult devenite
 simple măsele de minte,
 resturi ale unui ev adormit.

Acum însă,
 heruvul timpului
 înoadă boccedua celor patru vînturi,
 nu pentru culesul de frogi
 în pădurile graiului,
 și pentru a sufla în alt fel din trîmbișii
 pe întunerici

căci nu aflî nici un punct fix
 în zborul de pulberi prin aer,
 ci doar fularul de vînt —
 o cunună mereu mișcătoare
 indică în limbile sale de foc
 brodate cu stelele neliniștei —
 mersul lumii.

Salvate

Cad multe
În coșul plin de-amintiri
căci
și acest ev al nopții
își va lăsa fosilele sale —
slovele negre cu tivul cernit
al pulberii strimbată, necăscute.

Poate
și cerurile îngăduite,
aceste juie supre-ele noastre,
vor practica magie vindecătoare,
liniștind celelalte infernuri
și vor traversa
respirând
cuvintele morții
puritate de vântul de joie

În carul cu tine am împotrite
timpul și
dispărutele formale dragostii,
cu sticla suprată
pentru buzele verberate zău.

Unul

Va smulge totuși mingea
din mîna
cumpliciilor jucători.

Stelele
au legile proprii de foc
și cumplicita lor forță
e lumina.
Secerătorii și culegătorii
nu sînt de pe-aici.

Departe, departe
se află hambarele lor
și paiele

radiază o clipă lumina
colorînd solitudinea.

Va veni odată cineva
să prindă verdele unui boboc primăvărat
de veșmintul de rugăciune,
și ca un semn
pe fruntea secolului,
măstoasa buclă a unui copil.

Ace
ce spună Amn
ceadă înecătoare a căminelor care
se joagă în tălăzura umbră
Pe a
tu pleșpă, mersă
ce cozi este orice înfrînște,
coroană de zău — este.
În cea mai tîrzie din noaptea.

Noaptea nopților

Noaptea una un vînt de foc negru,
Culorile roșii ale Amintirilor din rugă
se îngropau între patru săinduri.

În această purpură îi aveau rădăcini și dinții și pletele, și trupul,
un copac scuturat de un vînt fantomatic
luminos la față — acest heruvim de o zi
se copindea,
se ări în rețeaua de vișe
se înneau talmăcirile.
În cenușa învierii lor se-auzea o muzică.

★

În noaptea tău l-ai pierdut de mult
cu lumina în grabă-ți oferă
te-ai schimbat, la alegere.
Tu ai, din cap —
dar iubitul tău
ți-a găsit odată un ac într-un stog de fîn.
Și tu spui: lată — te strigă.

În românește de VERONICA PORUMBACU

ROMANUL FRANCEZ PERSPECTIVĂ 66

Vreme de secole — de la Rabelais, mai exact — romanul francez a fost un gen bine definit, ale cărui reguli nu se pretau nici unei discuții. Romancierul nara o istorie care, oricât de încurcată ar fi fost, sfârșea prin a deveni clară lectorului. Nimic fundamental nu s-a înnoit, în romanul francez, fără îndoielă, până la apariția primelor texte suprarealiste și a « Călătoriei la capătul nopții » de Louis-Ferdinand Céline, în 1932. Vasăzică secole de-a rîndul optica romancierului nu s-a modificat: el se mărginea să comunice cititorului mesajul său într-o limbă cu desăvîrșire inteligibilă și, în mod general, misterele pe care le înfățișa erau, dinainte, deslegate, pentru sine ca și pentru lector, totodată. În genere, romanul francez nu era un cîmp de experiență precum poezia. Aici se puneau în practică psihologia carteziană și lesne analizabilă; singure teoriile sociale puteau evolua. Însă, între romantismul lui Victor Hugo, realismul lui Balzac și naturalismul lui Zola, deosebirile nu priveau decît o anume filosofie a omului în raport cu secolul său. În orice caz, nu era nici o problemă de limbaj, nici o problemă de metodă.

Din 1923, înfîlțite povestiri pre-suprarealiste ale lui Benjamin Péret, pun, tocmai, problema metodei și a limbajului. Mai e vorba de a zugrăvi o realitate sau un vis sau o stare sufletească inteligibilă cititorului? Răspunsul este, din acel moment, negativ: pentru Benjamin Péret, ca și pentru André Breton și alți suprarealiști, curînd, noua metodă însemna eliberarea, într-o sintaxă normală, de o mie de imagini și de o mie de situații aberante care se înfățișau spiritului, ca un soi de coșmar sau film absolut năstrusnic. Personajele se poartă ca nebunii și nici o logică nu mai este necesară, în afara celei a corectitudinii gramaticale. Este domnia — foarte scurtă, dealtminteri — a *scriiturii automate* în proza narativă, în care autorul e, în genere, un medium irresponsabil, notînd conștiințios ceea ce rațiunea lui refuză să admită.

« Călătoria la capătul nopții » aduce, într-o epocă în care domină în același timp romanul-fluviu — în special Jules Romains, Georges Duhamel și Roger Martin du Gard, după modelul lui Romain Rolland și Tolstoi — și romanul politic « angajat » — acesta este mai ales cazul lui André Malraux — o tonalitate nouă. Într-adevăr, pentru prima oară, franceza clasică și pură face loc unui limbaj argotic, baroc, spontan, certăreț, nestăpînit, ca și cum de prea multă vreme fantezia și spontaneitatea fuseseră interzise romancierului în Franța. Se simțea că ceva s-a schimbat în felul de a povesti: intriga devenea secundară și psihologia se făcea mai obscură în profiul unei explozii foarte subiective a limbii. Dintr-odată, temperamentul — în ceea ce-l privește, un temperament respingător care-l va conduce pe Céline cîțiva ani mai tîrziu la fascism și antisemitism — conta mai mult decît istoria. Pe nesimțite, se intra în era subiectivărilor romanului.

Anii războiului au domolit această tendință. Existențialismul — ambele variații: cea explicată a lui Jean Paul Sartre și cea mai nuanțată și mai apropiată de para-

bolă a lui Albert Camus — avea de ridicat problemele comportamentului și ale conștiinței; în acest scop, a preferat metodele clasice, la fel de încercate ca și cele ale secolului 19. Este neîndoielnic că el a adus literelor noastre o mare vigoare pe plan ideologic; și pe planul eficacității el se înfățișează bogat și amplu, dar nu se poate susține că a contribuit la înnoirea concepțiilor literare, așa cum s-au manifestat ele la noi începînd din 1951, de o manieră atît de izbitoră. Pînă la această dată, așadar, și cu predispozițiile care se modifică de la o generație la alta, nimic spectacular nu s-a produs din partea romanului, care rămîne unul din stilpii de neclintit al logicii și fineții noastre.

În 1951, romanul — pînă atunci domeniul cel mai conservator al literaturii noastre — trece brusc în avangardă și devine teritoriul predilect al mii de diverse experiențe. S-ar putea spune chiar că începînd din acel moment felul de a găsi frazazele s-a schimbat radical. Cauzele adînci ale acestei grîbite metamorfoze au făcut obiectul unor discuții nesfîrșite. Trebuie spus că ele nu sînt numai decît de ordin intelectual. Ceva mai fundamental decît literatura este mijloc pentru generația ce împlinesc treizeci de ani. Încet-încet, Franța ajunge la conștiința dure-roasă a rolului său diminuat în destinele planetelor. Ea a fost invitată, în ultimă instanță, la victoria din 1945; iluziile s-au putut prelungi cîțiva vreme.

Între timp, spiritele au întrevăzut evidența: în era atomică, patria lui Descartes și-a pierdut rolul de mare putere. Războiul din Corea fu întru conflict din istorie în care Franța a fost atrasă fără să aibă o decizie clară; sub raport tehnic, ea nu putea nimic, nici pentru a încheia acest război, nici pentru a-l justifica.

Această neputință dădu naștere dezorientării printre tineri. Este posibil ca țara universalismului spiritual să fie exclusă de orice participare reală la viitorul planetei care — astfel se judeca în 1951 — nu va putea fi decît sur ori american? Deprinderile noastre de gîndire deveniseră atunci, în răstimpul cîtorva luni, suspecte. Nathalie Sarraute spune că sîntem în « era bănuiei »: bănuială în privința omului, bănuială în privința rațiunii, a logicii, a psihologiei tradiționale, a frumosului, a adevărului. Rezultă de aici, dacă se împinge raționamentul pînă la capăt, o bănuială asemănătoare cu privire la prestigiul scrisului: însuși felul nostru de a ne exprima devine ambiguu. Existau două moduri de a răspunde problemelor ceasului care, în acel moment, erau esențiale: cum să se evite sinuciderea colectivă a raselor umane și cum să se asigure pe planetă un *modus vivendi* mai mult sau mai puțin acceptabil ideologicilor prezente? Pentru Franța, primul mod ar fi conform cu gustul său secular pentru ideile universale: asta nu s-ar putea decît printr-un apel la umanism, sub o formă mai dramatică, în numele simplului instinct animal de conservare. Al doilea mod ar fi — întrucît țara era exclusă din comunitatea super-puțurilor — de a se întoarce complet de la problemele vitale și chiar de a le nega complet.

Lucru curios, generația care se maturiza în 1951 alese această ultimă soluție. Ea știa, prin temperament, că n-are nimic de oferit intelectualității. Nici bomba A, nici bomba H, nici perturbările politice și sociale, ea n-avea anexeză literaturii, pe care o disociază cu totul de orice idee de comportament sau conștiință. Ea merge chiar mai departe în optica sa: nu-l pasă de tot ce e psihologie tradițională și merge pînă la a proclama că relațiile normale între oameni sînt de domeniul trecutului. Către alta aspiră ea. Școala « noului roman » — sau, cum l se zice cîteodată, « școala privirii » — propune o filosofie înedită. Mai înții, consideră că este indispensabil, pentru omul umilit, de a recunoaște tocmai că domnia omului a suferit o serioasă zguduire. Nici logica, nici morală, nici știința nu sînt stăpîne ale lumii, în primejdie de a dispărea. Scriitorul nu stăpînește nimic și nu trebuie să se creadă regele creației — nici chiar regele propriei sale creații literare. Spaima atomică și ciudața

ingustare a planetei făcând să se nască o uriașă solidaritate între scriitor și materie, scriitor și lucruri, scriitor și interogare pentru plăcerea interogării.

Obiectul deveni — spre a folosi o formulă care are curs în politică — un *inter-lucutor valabil*; el nu mai este un simplu accesoriu al decorului; s-ar putea paria chiar că el va supraviețui totodată scriitorului, personajului și cititorului, scrisului.

Pe scurt, lucrul devine un scop în sine. Este ceea ce face Alain Robbe-Grillet, unul din șefii de școală ai «noului roman» care și subordonează faptele și gesturile personajelor unui decor plantat cu meticuloasă grijă. În unul din romanele sale cele mai reprezentative — *Gelozia* — apărut în 1957, prezenta bărbatului și a femeii este mai puțin importantă decât cea a obiectelor înconjurătoare, despre care se poate afirma că determină reacțiile, comportarea primilor. O altă sfidare lansată psihologiei și, la nevoie, cititorului, cărui îi se cere bineînțeles să înțeleagă totul: romancierii aceluiași grup nu se fel obligă ca romanele lor să fie întru-totul plauzibile. Ei pretend că adoma ca în viață, un anumit grad de ambiguitate, de aproximație, de nesigurantă, de pluitere, este, cîteodată, necesar. Ceea ce înseamnă că el nu e o responsabilitate totală din punctul de vedere al lectorului literar. Ei creează personaje care apoi le scapă din mîini și admit că fenomenul de dezincovitură în fața petelor de culoare sau a formelor în mișcare de pe pînzele lor spectatoriului — în cazul de față cititorilor — are tot altă deosebită ca și autorul pentru a le desluși conținutul, a da acestora un înțeles, o semnificație. Pentru ei, cu alte cuvinte, un subiectivism total înțeles o obiectivitate rece și o complectare. Legătura dintre oameni devine astfel tributată unei mari doze de echivoc, echivoc pe care însuși scriitorul îl susține, încît ajunge să-i lăzesc drepturile firești de stăpînire, pe care, în treacă ne spus, le suspectăm din plin.

Ambitiile «noului roman» nu se mărginesc la o revalorizare a obiectelor și la confuzia în raporturile omenești. El vrea, de asemenea, să înnoiască ambajul în construcția sa fizică. În această direcție, onorarea invenției celui mai revoluționar, li revine lui Michel Butor, cu cartea sa cea mai celebră *Modificarea* — apărută și ea în 1957. În mod voit, subiectul este cît se poate de banal: un bărbat la vreo patruzeci de ani își părăsește nevasta și copiii, se urcă în trenul care trebuie să-l ducă de la Paris la Roma și se gîndește să-și refacă viața împreună cu o amantă tină, de 20 de ani; sosit la punctul terminus al călătoriei, se răzgîndește și se întoarce acasă. Interesul cărții nu se află, desigur, în subiectul băcut și răsbătut: el se găsește în folosirea, de la un capăt la celălalt al pronumelui «voi». Se poate desliga rațiunea acestui «voi» urmărindu-l pe Michel Butor în cele ce urmează:

«Dintotdeauna, povestirea romanească, s-a făcut la persoana treia sau la persoana întâia. Cele două formule și-au trăit traiul și sînt, în principiu, cele două formule de o primejdioasă ușurință. Dacă autorul spune «eu» fără a vorbi în numele său, personal, comite un fel de incorectitudine. Dacă, în legătură cu personajul său, spune «el» sau «ea», el se distanțează și nu poate să-și însușească cea mai bună parte a reacțiilor sale. Dacă spune: «eu sufăr» din nou nu-i corect căci el nu-i dect autorul și creează, implicit, în mintea cititorului bănuitor, o oarecare confuzie. În orice caz o nelăselegere. În schimb, dacă afirmă: «eu sufăr», ca și cum ar enunța un adevăr obiectiv, același cititor răuvoitor poate, în principiu, să-i răspundă: «Ce stii dumneata?» Înseamnă deci că nici folosirea primei, nici a celei de a treia persoane, nu constituie o metodă ideală de comunicare. Putem paria că folosirea, de pildă, a celei de a doua persoane a pluralului oferă posibilități neexplorate, chiar dacă și acestea sînt la fel de echivoce ca și celelalte; că puțin de altă dată, vom găsi un sunet nou, un fel de apostrofare continuă pe care scriitorul o adresează personajului său. Ceea ce creează distanțarea dorită între cei doi — autor și personaj —

acest «dumneavoastră», «voi» puțin să fie, pe rînd, încărcat de dispreț, neîncredere, tandrețe și pudoare».

A înnoi limba romanului devine de asemenea un cuvînt de ordine. În altă carte a sa — «6.810.000 litri de apă pe secundă» — Michel Butor își perfecționează o tehnică încercată, în prealabil, în două lucrări precedente — «Mobilul» și «Descrierea lui San Marco»; este vorba de așa numitul său «studiu stereofonic». Cartea are ca un obiect, ca un produs al artei plastice cu locuri albe, cu goluri, cu cîrpe diferite, ca în timpurile de glorie ale futurismului. Aceste deosebituri vizuale corespund unor voci, unor situații precise, ca și cum textul era destinat, înainte de toate, unei producții teatrale sau radiofonice. Am putea susține că o asemenea partitură nu e ușor de parcurs; de unde o serie de întrebări în legătură cu natura cărții, considerată acum nu ca un recipient fîr de al unui text de lectură, ci ca un obiect cu o întrebare neprecizabilă și de ac înainte supus, în orice caz, a scutelor îndoaiale este dect fertilă: nu cumva sîntem noi cei claustrari într-o concepție învechită asupra lecturii?

Alți scriitori propun alte tehnici înșelătoare, chiar dacă nouătea acestora este trecătoare. Sîntem nevoiți să menționăm macar cele două experiențe curioase aparținînd lui Robert Pinget. Prima dată aza din 1956, *Graaf fibuste* (Graaf piratului), cu un titlu obscur este un roman care, din cînd în zece pagini, prezintă, pe rînd, personaje abia donatate repede de autor și pe care cititorul nu le va mai regăsi; cîteodată, cînd i se pare că le va înțîlni, după cincizeci sau șazeci de pagini, nu e dect o luzie grabnică risipită: ele au doar același nume dar sînt de fapt, arele. Fără ca Robert Pinget să se explice împede, se pot deduce cam cele ce urmează din încercarea sa: el revendică dreptul la o inspirație de moment și vrea să se debaraseze de obstacolele ce i-l pun în memoria. El nu ține seama de reguli: nu măcar de cele stabilite de el — și vrea să scape mereu de ceea ce a hotărît el însuși cu puțin timp înainte. Astfel se sînt în mai deplină libertate de a inventa spontan, chiar dacă ceea ce scrie acum contrazice ce a notat cu două pagini mai devreme.

A doua experiență a lui Robert Pinget este mai puțin nihilistă și, în orice caz, mai acceptabilă. *Închiziția* — cuvînt artistic, convențional, care vrea, de fapt, să amintească de altele două: închiziția și rechiziția — apărut în 1962, este un roman scris în întregime în dialoguri. Dacă unul dintre personaje poate fi recunoscut, cînd îl în schimb, este un fel de ființă inezitabilă. Pe parcursul a cinci sute de pagini cititorul poate să-și pună tot felul de întrebări în legătură cu acesta, nu va reuși dect să facă presupuneri contradictorii. La sfîrșit, va ajunge la concluzia că, de fapt, nu există un al doilea personaj și că scriitorul folosește metoda întrebărilor și răspunsurilor pentru a se stimula pe sine, pentru a face povestirea mai vie, mai palpantă. Deci, în fond, acest *contra-personaj* nu este dect o simplă formulă literară. Se va spune, pe bună dreptate, că altă eforturi sînt de esență pur cerebrală și că marele public nu poate să-l urmeze pe fiecare scriitor în laboratorul său personal de creație. Dar aceasta ar însemna să uităm dezgustul pe care tine, retul, în special cel francez, îl sînt față de o literatură lipsită de mister. Doi cititori înțelegînd din zece — dar acest lucru este, bineînțeles, necontrolabil — vor să aibă senzația că participă la creația autorului și sînt grozav de fîtați de a se afla în fața unei opere pe care, într-o oarecare măsură, o pot completa după voie.

Experiențele acestea nu sînt singurele. Sînt destul care se străduie să demonstreze cît de mult a fost stearsă aza diferența între roman și poezie. Este cazul operelor lui Hélène Bessette — trebuie să menționăm cît puțin «Balada cea mare», apărută în 1961 și «Nu va este frig?», apărut în 1963 — care, în ciuda bogăției sale cantitative, nu are încă succes. Pentru această romancieră de mare talent,

fraza franceză are multe elemente inutile — conjuncții, propoziții relative etc. Ea urmărește să folosească esențialul. Folosește ceea ce s-ar putea numi « telegrame lirice »: cîteva cuvinte care nu formează o frază completă, infinitive, imagini fără verb, pe scurt tot ce poate să dea o impresie rapidă și poetică, fără o construcție convențională. Cititorul se obișnuiește lesne cu acest limbaj eliptic, ce permite romanului să înainteze foarte repede, prin tăieturi și legături succesive.

Una din capodoperele lui Samuel Beckett este de asemeni o carte în proză intitulată « roman », despre care trebuie să spunem că e, mai degrabă, un poem povestit. « Cum este », apărut în 1961. Textul, fără punctuație și majuscule, este așezat în strofe; frazele încălțate, de obicei, lasă posibilitatea să citești textul în trei feluri: uneori un cuvînt aparține unui grup de cuvinte ce-l precede, altădată alțuia ce-l urmează și, cîteodată, e singur. Cititorul își alege una sau cealaltă variantă. Artificiile nu trebuie totuși să ne facă să uităm reala fascinație ce se degajă din acest text dificil, asemănător cîntecului de jale și litaniei. Așa arată deci unele din experiențele tehnice pe care romanul francez le-a suportat de cincisprezece ani! Unele au darul de a descoperi o fantazie bogată; altele au oarecare șansă de a dăinui; altele vor fi însă depășite în favoarea unor paroxisme și mai radicale. Ne aflăm pentru o bună bucată de vreme încă, în plină perioadă de inovații cu orice preț, ca și cum fiecare scriitor ar trebui să fie recunoscut de la primele cuvinte ale celui dintîi fraze.

Cînd privim în ansamblu romanul contemporan, constatăm că aproape o treime dintre creatori s-au angajat pe acest drum. O altă treime rămîne cu hotărîre refractară și urmează tradiția clasică; trebuie citați, în această categorie, pentru a fi succinți, Hervé Bazin, Jean Dutourd, Armand Lanoux, François Nourissier, Yves Berger. O altă treime caută și ar vrea să se folosească cumva de exemplele, de lecțiile « noului roman », fără însă a părăsi psihologia și claritatea. Pentru acești scriitori, s-ar spune că sarcina imediată este de a mîdăia, de a da sufețe formulei în vigoare, de secole. Așa bunăoară, este indiscutabil că « noul roman » a făcut inutile trecerile prea aparente; el îngăduie, fără multe explicații raționale, trecerea de la « eu » la « el », după cum permite situarea povestirii acum la prezent, acum la unul din timpurile trecutului. Fenomen neprevăzut — nu tinerii scriitori sînt aceia care au realizat primele sinteze între romanul clasic, așa cum l-am moștenit din secolul 19, și noile formule. Acest merit revine unor scriitori care au depășit respectabila vîrstă de zeizeci de ani și care au o carieră strălucită în urma lor: Marcel Arland, în *Marea izolare* și Louis Aragon în *Miza morții*, amîndouă apărute în 1965. În primul caz, romanul se compune din povestiri care n-au decît legături aproximative între ele; în plus, autorul intervine direct, pentru a-și expune punctul de vedere asupra limbii, scrisului, rolului creatorului. Cît despre Aragon, el creează mai multe personaje care sînt, poate, diverse fațete ale unuia singur; el proclamă astfel, în fața valului de ireponsabilitate care bîntuie în arta romanului, că voința autorului este putere absolută și inalienabilă, că acesta are drept de viață și de moarte asupra propriei sale inspirații, care trebuie să l se supună fără să-i scape vreodată.

În 1966, în Franța, romanul înfățișează o varietate și o inventivitate extraordinară. Dar îi lipsește amploarea epică, convingerea socială, simplitatea. Posibilul îi interesează mai mult decît realul. El traduce neînțelegerea subtilă dintre spirite și nu contribuie cu nimic la elaborarea unei arte sigure pe ea însăși.



MAX ERNST

Fără îndoială istoricii au analizat raporturile dintre roman-
tismul german și suprarealism; dar fel și Albert Bogen, în admi-
rațiile sale lucrări. Dar ceea ce nu se pare că merită a fi su-
sumat în această analiză este atât afirmările și însușirile
suferințe comune. Că Max Tuck, în înțele, în copilăria lui
lecția de poezie a bătrînului Valentin și sugestiile oferite
de decorul său fermecător, tineretului ei, ea fi studiat
mergând la un profesor al lui Hann; că va fi citit Lucinda
de Friedrich Schlegel, în vechi, la Bonaventura; că va fi gustat
cu pasune picturile lui Caspar David Friedrich, cu fascinantele
lor peisaje glaciale, cu casele lor somnambulice — toate acestea
sînt, evident, importante de semnalat. Dar ceea ce trebuie ma-
ales luat în seamă este comunicarea în care el se regăsește
încă de la obîrșia destinului său cu alte suflete, ce aveau să
păstreze neatinșă magia copilăriei înseși, împreună cu aspirațiile
și curiozitățile tineretului înseși; spirite ce sub diferite nume,
Novalis, Tieck sau oricare altul, au visat fără încetare să depă-
ășească notarele realități exterioare, pentru a se aventura pe
urmele înemurului lor celui mai tîinic în tînturile somnului
și ale nebuniei. Natura, pentru aceștia, nu este o carte deschisă,
ce s-ar putea traduce prin lexicoane, nomenclaturi și tratate;
ea este, dimpotrivă, o carte închisă dintr-ale cărei pagini
înterzise, o dată răsfoite, se vor zămisli într-o clipă, în chip
straniu, dar poate mai intim și mai temeinic, mai plin de sens,
mai adevărat, mai natural onumite relații sau, pentru a în-
terzice.

buința un termen împrumutat de la Baudelaire, anumite corespondențe.

Toate procedeele prin care pașii romantismului german, de la daadismul și al suprarealismului s-au căzbit în acest secol puteau rămâne străine poetului Max Ernst; el le redescoperă pe rând, adăugându-le altele scornite de propria lui imaginație: dozele, fragoza, precum și tot felul de alte tehnici care, datorită lui, au mult de muncă meșteșugarilor în atelierul lui, până la sfârșitul a lui Leonardo da Vinci despre fisurile ochilor, până la semnalul de pornire al acestor infinite aparate de calcul, la sugestii oferite de uzura timpului, la toate celelalte, care, de fapt, îl întâmpină. Tot așa Renașterea, cu toate tehnicile ei, care se formidabil inventivitate, care, datorită lui, se transformă și peste măsura de îmbelșugare a ei, prefăcându-se în dozele pentru mașini, monștri, pentru toate celelalte, care, de fapt, îl întâmpină în discuțiile multe lucruri, pentru toate celelalte, care, de fapt, îl întâmpină. Correspondenții lui Max Ernst în mare parte s-au scris, dar nu au fost niciodată în viața celor mai îndrăznești, care, de fapt, îl întâmpină.

... în locul tiparelor ce au înțeles că „viața lui” este vie
propuse situații arbitrare și absența imitare a ceea ce
citate, metaforele enigmatice, înmărmurite, nefacile până a
tuturii impozibile, înlocuirea de „ne” în „găsi” și
lămurile cu mașina de cusut pe o masă disecție; trebuie să te
înțelegi pe un plan denumit de Ernst în textul său Dincolo
de Pictură... «planul non-convenienței», identic celui în
care s-a situat de-a lungul întregii sale opere marele scriitor
Ramon Gomez de la Serna, numind-l Incongruența.
Ingruența, «ne-cuviința», este zina zireată care amestecă
puncte din revistele unei copilării minunat de demodată, pentru
care se răsar din ele fantasmă rînd pe rînd erotice, funebre,
ghoase, satirice și, în cele din urmă, teribil de serioase.
Critic nu este mai serios decât ironia, această armă secretă
arsenalul romanticismului german. Ironia dămișlește misterul
misterul întrerupe calea băștănită a obiceiurilor inveterate
spiritului, obligîndu-l pe neașteptate să reflecteze. Dintr-o
lucru lucurile încețoșă de a mai fi ceea ce s'fîrșiseră prin a
părea pentru eternitate, și iată-ne obligați să reflectăm. Să
reflectăm asupra vieții, a morții, a dragostei, a naturii.
Viața, moartea, dragostea, natura — aricit de forțat, tot
ele sînt cele ce sălășluiesc în miezul adînc al surprinzătoarelor

¹ « Rinul părinte » — n. trad.

picturi create de Max Ernst, acele imense coșmaruri însuflețite de monștri tragici, care sînt monștrii propriei noastre tragedii. Și mai cu seamă natura, ineputabila natură, se regăsește în această lavă, în aceste urme de materie cu care s-a distorsionat diabolicul meșteșugar în jocul lui ironic. Natura în totalitatea ei, cu nesfîrșita ei putere de a se juca, de a visa, de a dori, de a zămisi și de a ucide, se exprimă în grandioasele fantezii minerale și vegetale, solare și marine, care sînt cele mai halucinante tablouri ale lui Max Ernst; și mai cu precădere încă, în capodoperele unde artistul își mărturisește cele două obsesii majore: pasărea și pădurea.

Universul, pe care resemnarea spiritului la schematică și mecanismele lui nu numai că-l făcuse să stăgîneze definitiv în timp dar îl mai și limitase îngustîndu-și spațiul, este restituit printr-o mișcare de baghetă magică oricărui elan posibil al metamorfozelor sale și oricărei mensuri accesibile dimensiunilor sale; el este restituit vieții sale organice, restituit lui însuși. Își recapătă propria libertate și această libertate se exprimă în minunile din picturile lui Max Ernst, precum și în titlurile ce le întovărășesc. Alături și aceste titluri sînt niște adevărate poeme, înrădite cu cele ale lui Breton sau Eluard, înrădite cu cele mai frumoase poeme ale oricărei poezii, și care eliberează toate virginitățile naturii, toate posibilitățile nesfîrșite ale universului de a se preface el însuși în poem.

Astfel arta lui Max Ernst ilustrează una din cele mai profunde maxime ale lui Goethe, ale celui Goethe care se înalță, desigur, ca o fortăreață disprețuitoare în mijlocul vîrtejului stîmfit de romantismul german, dar a cărui gîndire era atît de vastă, atît de îndrăgostită de totalitate încît ea îmbrățișă toate opozițiile, pentru a crea din ele o dialectică asemănătoare cu dialectica vieții. Atunci cînd, deci, într-una din cele mai sublimе capitole din Călătoriile lui Wilhelm Meister (1,3), acesta ajunge în împărăția pietrelor și cînd, descoperind din vîrfurile muntelui întreaga splendoare cosmică cu sentimentul că i s-a tăiat respirația, este gata să se prăbușească în abis, aflăm enunțate admirabilele cuvinte: « În general, adevărata plăcere nu începe decît din clipa cînd te cucerește vîrtejul ».

Max Ernst dezvăluie contemplației noastre natura în substanța ei cea mai precisă și mai reală, dar numai după ce, ca și pelerinii din Călătoriile lui Wilhelm Meister, ne inițiază în tainele vîrtejului.

Literaturile sud-americane și dialectica specificului național

I. ETICĂ ȘI ESTETICĂ

1. Într-o pagină precisă și densă ca toate cele scrise de el, marele gînditor peruvian Mariátegui declară că istoria întregii literaturi se împarte în trei perioade: cea colonială, cea cosmopolită și cea națională. E o teză bogată în sugestii și care incită la discuții numeroase, deschisă tuturor interpretărilor, ca orice schemă, dar riscînd totodată să încorseteze, tot ca orice schemă, o realitate mai vie, mai fluidă, mai puțin susceptibilă de clasificări riguroase.

E cert că Mariátegui se referă la condiții de dezvoltare specific literaturii peruviane, așa cum reiese din cele Șapte eseuri (*Siete ensayos*) ale sale, dar afirmațiile lui capătă, în mijlocul varietății de nuanțe a Americii, o rezonanță cu adevărat continentală. Paradoxul conform căruia cosmopolitismul ar trezi interesul pentru culturile indigene, netezind drumul etapelor naționale, în vreme ce perioada națională ar fi însemnat o supunere docilă față de vechea metropolă în decadere, poate să corespundă nevoilor periodizării istoriei literare din Perù, nevoie care nu se repetă însă aioda în alte părți (în Argentina, de pildă, cu foarte sîrac și aproape inexistent trecut literar aparținînd perioadei coloniale).

Teza lui Mariátegui are totuși, într-un sens, caracter general latino-american: anume în acela că gîndirea revoluționară venită din afară (« culmea civilizației omînirii » — după expresia poetului Esteban Echeverría) a servit pentru a cerceta mai în adînc propria imagine a fiecăreia dintre țările noastre. Cum am putea oare noi, argentinienii, să trecem vreo dată cu vederea faptul că rădăcinile literaturii noastre naționale își trag seva dintr-un romantism care la Echeverría se încarcă cu viguroase note sociale? Acest romantism nu și-a putut găsi nicăieri ca-n America noastră un decor natural mai potrivit cu uriașele sale aventuri, dialog infinit al omului cu deșertul necrutător care a prilejuit delirul celei de a treia zi a creației. Dorind cu ardore să frîngă lanțurile coloniale, generația argentiniană de la 1837 a înțeles în gîndirea europeană înaintată instrumentul căutat pentru a scutura inerția actorilor secole de rutină, gest aproape similar cu cel al generației chilene de la 1842. Dacă acest lucru se poate numi « cosmopolitism », atunci cu siguranță că distincția făcută de Mariátegui i se potrivește de minune.

Dar această distincție implică cerința unei autenticități naționale care nu ține numai de domeniul esteticii. Dimpotrivă, țintește drept spre inima eticii.

Echeverría a știut să o spună într-o frază alertă: « Sîntem independenți, dar nu liberi. Bratele Spaniei nu ne încercuie, dar tradițiile ei ne copleșesc ». Ce trebuia atunci să fie literatura? Strădanie plină de sensibilitate de a cunoaște lumea care-l înconjură pe scriitor, literatura trebuia să devină o armă formidabilă pentru desfrîntarea înăpoierei acestei lumi. Cum a scris și Juan Bautista Alberdi: nu putem fi independenți în politică și colonizați în literatură. Altfel spus, această înșănămă că, aprig frământată în cîmpul politicii, conștiința națională era chemată să se manifeste în literatură, să facă din aceasta din urmă cel mai sensibil seismograf al ei. E ceea ce în bună parte au reușit înaintașii, ulindul-ui vocca cu a poporului, și apropiindu-se astfel de acea noțiune de « bloc istoric » prin care Gramsci definește cele mai unitare momente ale conștiinței naționale.

Pentru a-și păstra valabilitatea, schema propusă de Mariátegui presupune succesiunea unor mișcări contradictorii în cadrul liniilor sale primordiale. Dacă se poate admite că rafinatul cosmopolitism inițial al « cetățenilor lumii » avea să ducă, în mod paradoxal, la o independență a formelor naționale față de limitarea colonială, e tot atât de sigur că etapa națională a literaturii nu cunoaște o dezvoltare rectilinie. Se resimte, dimpotrivă, de pe urma tuturor tensiunilor și fricțiunilor unei societăți pline de contradicții, al cărei bagaj de antagonisme sociale interne și de conflicte de clasă e întărit și totodată viciat de către factorii externi ai unui nou colonialism. Nu există, așadar, nici o literatură unică, nici o artă unică, ci numai forme uneori antagonice în interiorul aceluiași plan național. Lucrurile au ajuns pînă-ntr-acolo, încît conservarea facultății de reprezentare umană în arta și literatura americană au ajuns într-un fel o garanție a condiției naționale a popoarelor noastre. Prima condiție ca să ne cucerim e să ne des-naționalizăm: apărarea individualității naționale împotriva unor arte care tind să ne aducă la același numitor prin non-figurativitate care a fi o condiție indispensabilă a conștiinței noastre. Dar înainte de o anumită estetică, acest lucru implică o etică, cu alte cuvinte o conduită, o atitudine. Presupunem să optăm între a rămîne așa cum sîntem spre a ne perfecționa în ceea ce trebuie să fim, ori a ne sustrage răspunderilor noastre în numele unei pretenții de universalitate abstracte, lipsite de viabilitate.

II. AMERICANISM ȘI EUROPEENISM

În America (și mai cu seamă în extremitatea cea mai de sud a conului ei meridional), literatura se naște în mijlocul încordării războinice și se desăvîrșește treptat din punct de vedere național căpătîind un aer militant, care, în privința Argentinei, îi servește lui Enrique Rodó pentru a o caracteriza.

O trăsătură a acestui proces de formare este că scriitorul e aproape întotdeauna dublat de un om politic. Sarmiento, Lastarria, González Prada, Martí, ca să ne exemplificăm decît cu cîteva nume. Oricare ar fi unghiurile din care vor fi abordat domeniul social ori obiectele pe care, orocîrți de pazăva timpului, le-am putea formula la adresa condiției lor, participarea activă a tuturor la împrejurări rămîne de neîngăduit. Întreaga lor operă e expresia stăruitoare a unui spirit național silit să se elibereze de un trecut care-l înăbușă, de acele « modele demne de admirație » pe care, cîndva, cu o vervă scînteietoare, le-a înfierat Sarmiento.

Deducem de aci, prin urmare, că specific Americii este semnul de egalitate care se poate așeza între expresiile « literatură » și « independență națională ». Și pornind de aici clasificarea lui Mariátegui începe să strălucască într-o nouă lumină, să-și dezvăluie toate posibilitățile de analiză și de lucru de care dispune.

Ce reprezintă de fapt, pîntru literatură, această independență? Un fel de autogeneză, pîrînd să spună că părăsirea « modelelor admirabile » ar însemna necesitatea ca fiecare dintre popoarele noastre să-și retrăiască perioada copilăriei și să ia totul de la capăt, ca și cum la nimic nu i-ar folosi tot ce s-a realizat dîncolo de hotarele sale?

Ating astfel o problemă capitală a dezbaterilor care suscită cel mai mare interes în America în clipa de față. Cred că aceste dezbateri i-a dat un răspuns acum un secol și jumătate don Esteban Echeverría: « un ochi ațîntit spre progresul națiunilor, iar celălalt spre mîzul societății noastre ».

Oarecare stridentă naționalist ar cere ca această contribuție a « progresului națiunilor » (ceva echivalent cu perioada cosmopolită de care vorbește Mariátegui) să se steargă ca o amintire rușinoasă. S-a putut crede atunci că elementul creol, înțeles înseși ca o prelucrare a obiceiurilor, cuvintelor și expresiilor de la țară, era menit să reprezinte în literatura latino-americană latura națională prin excelență, esența (pe care unii se încumetă să o denumească tehnică) a caracterului nostru național.

Pentru Mariátegui, de pildă, o astfel de literatură de inspirație creolă nu putea să apară în Perù datorită lipsei unor trăsături naționale bine consolidate, de timp ce părea un lucru firesc în Argentina, unde un caracter național bine definit făcea ca « argentinianul » să fie ușor de recunoscut în orice parte a lumii ». S-ar putea descifra aici, în orice caz, o diferență între curentul « indigenist » și cel « creol ». Direcția cosmopolită a literaturii peruviene ne-ar duce pe un făgaș « indigenist » (de inspirație indigenă) în timp ce « nativismul » (autohtonismul din bazinul fluviului La Plata s-ar ivi ca o savantă grefă a « noii sensibilități » pe trunchiul unei tradiții evocate uneori cu nostalgie (Fernán Silva Valdés, Ricardo Güiraldes).

La acest nivel, ar fi lesne de arătat că unitatea argentiniană, în comparație cu cea peruviană de pildă, nu e dect o preluată, deoarece luînd în considerare evoluția istorică, dintre coordonatele omului argentinian, nu putem trece cu vederea urma de năvălire a imigrației, care modifică datele inițiale. Dar privirea scrutătoare a inegalității peruviane reușește totuși să distingă cît din « nativismul » de pe malurile fluviului La Plata aparține modului literar, fenomenului literar prin excelență, fără a ajunge la « indigenismul » în Perù, la o inspirație politică și economică subconștientă ». Nimeni dintre cei care se vor fi aplecat asupra memorabilei poezii a lui Fernán Silva Valdés nu va putea scăpa din vedere filiația ei « ultraistă », compenșată de o vibrantă fenezie metaforică (« Por el pîco de plata de la bombilla / canta de madrugada como un pájaro gaucho » (Prin vîful de argint al unei « bombilla » (pal ori țevă de metal subțire prin care se bea ceaiul de « mate ») / cîntă-n zori ca o « pasăre-gaucho » va spune el atît de frumos despre amăruiul mate).

Înlocuirea melancoliei prînteselor anemice și a fioroaselor lacuri notapice cu această privire ager îndreptată spre simbolurile țării sedimentate promitea de la sine. Dar uneori se simțea haina de împrumut, ca un costum pipător la modă care scandalizează într-o pecterece de țară pentru că nu se potrivește cu particularitățile vieții de acolo. Scandalul la așa ceva servește: ca să scandalizeze, dar nici nu ajută la schimbarea moravurilor și, cu atît mai puțin, la modificarea condițiilor. Cînd apare, în schimb, literatura de inspirație indigenă — iau ca exemplu promoția

* José Carlos Mariátegui. *Siempre ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (Șapte eseuri interpretînd realitatea peruviană). Ed. Amantia, Lima, 1952, p. 333.
* Id. p. 354.

* Curent literar cu circulație în lumea hispanică, derivat din suprarealism.

ecuatoriană a lui Jorge Icaza, Enrique Gil-Gilbert, José de la Cuadra și alții — e ușor de observat că moda literară, atunci când e, trece pe planul doi; lucrul cel mai de seamă e impulsul politic venit din adâncuri, acest strigăt al poporului cufundat în mizeria exploatarea aproape feudale căreia acum i se spune — pudic — subdezvoltare. Și această literatură, pentru că se identifică cu revendicarea fundamentală a unui popor care își caută stăruitor originalitatea ca popor, se înalță astfel la condiția de conștiință națională, concomitent mărturie și sprâjn, oglindă care înregistrează și totodată unealtă care răscolește.

Nu formulez judecăți de valoare, nici nu scriu eseuri de literatură comparată, mă mărginesc să prezint un stadiu local (și tipic) al literaturii ca oglindă a societății. Dar tocmai în acest stadiu apar probleme imperioase. Prima dintre toate este de a ști dacă indigenismul, ca atare, poate constitui un fond comun pentru toate popoarele latino-americane. Presupun că nu. În cazul Argentinei (și al Uruguayului, ținând seama de dezvoltările noastre etnografice analoge), nu întinim o populație indigenă capabilă să își spună cuvântul în conglomeratul național existent, nici nu se pot aduna decît cîteva sărace și mohorite vestigii precolumbiene. Desigur că țara nu e una singură, ci există o varietate, dar (după cum însemnam altundeva) un «indigenism» care la noi ar fi numal «gauchism» riscă să devină o simplă veleitate arheologică, străină de substanța însăși și spiritul actual al omului din bazinul fluviului La Plata; un anacronism absolut.

Cred că aici (și menționez această chestiune doar ca o ipoteză de lucru) se învește a doua problemă, aceea căreia la timpul său a înecar să-i dea un răspuns creator «nașivismul ultraist». Vreau să spun că dacă folclorul reprezintă dovedea originalității unui popor, el nu poate rămîne un curent subteran și anemic, repetindu-și fără încetare cursul monoton. În măsura în care reprezintă un mod legitim dimensiunea unui popor și sentimentele veșniciei sale, acest folclor se cere recuperat, reelaborat, condus spre tonuri de sensibilitate modernă capabilă să absoarbă critic și viabil progresul făcute de alții pe drumul eliberării.

Etapa națională a unei literaturi nu presupune claustrarea între trufase hotare de suficiență, ci siguranța de a fi desoperit și ridicat la grad de conștiință nota autohtonă a unui popor. Pentru a constitui, e posibil să se fi apelat la ingredientele diferite, deși niciodată antagonice, dar întodeauna va trebui să dănuie elementul director al tradiției create de popor și valorificate de poezi. Numai această conștiință națională, iar nu formele de împrumut, oferă unei literaturi posibilitatea să contribuie, alături de vocea, modestă ori semeață, la îndelungătura universală a literelor. Despre asta e vorba, în fond: de a-l încorpora pe omul latino-american în lume ca individ investit cu toate atribuțiile suveranității. Pentru el, e problema cea mai dificilă la ordinea zilei. Cum ar putea crea literatura să nu o recepteze?

III. COLONIALISM ȘI PANAMERICANISM

Există o cărticică a lui don José Peralta, abia cunoscută: se numește *Slavio Americii Latine* (*La esclavitud de la América Latina*). Fost rector al Universității din Cuenca, fost ministru al afacerilor externe ale Ecuadorului, autorul simte îndoi, ca pedagog și ca om politic, opoziții și aerul înăbușat al neocolonialismului pe care-l îndurăm. Paginile sale sînt dure, tăioase, aspre în același timp. Dar ne învață să distingem imaginea înșelătoare a Americii și să reconstituim, prin opoziție, chipul ei adevărat și dorit. Polemistul fervent încearcă să dezvăluie falsitatea panamericanismului, transformarea doctrinei lui Monroe în brevet de piraterie pentru Statele Unite, ca și supunerea culturală (nu numai economică și politică) a cliilor locale

asociate cu puterea uzurpătoare. Peralta scria cam pe la 1927, anii supremației false a iankelor. Lucrarea lui de poziție este în acest fel analogă cu a altor americani de vază: Enrique José Varona, José Ingenieros, Baltasar Brunn...

Dacă amintesc acest lucru aparent fără legătură cu literatura, este pentru că indică un punct de sciziune în evoluția societății latino-americane, pornind de la care conștiința națională își însușește manierele și convingerea răzvrătirii la adresa neocolonialismului...

IV. LITERATURĂ ȘI POPOR

Influențelor deformante ale neocolonialismului, care constituie factorul extern, trebuie să le adăugăm particularitățile interne care în unele țări (în Argentina spre exemplu), determină o separare între literatură și popor. În cărțile mele *Calete de abitaclu* (*Cuadernos de bitacor*) și *Nașune și cultură* (*Nación y cultura*), am încercat să dau unele explicații acestui fenomen. Mă voi strădui acum să completez datele acestea, privind problema dintr-un alt unghi.

Pornesc de la un eseu foarte pătrunzător al lui León Benarós asupra lui Eduardo Gutiérrez, neobositul nostru autor de folioane din secolul trecut. Este introducerea la reeditarea lui *El Chacho*, povestea dinamică și pasionantă a căpeteniei din războiul civil. Intențiile lui Benarós pot părea impertinente sau, eventual, să se prezinte ca o glorificare a prôtului gust. El spune că față de refuzul de care s-au lăbit, în sinul claselor avute, folioanele lui Gutiérrez, poporul le-a îndepinpat cu entuziasm molipsitor, zgometos, și scrie: «nu a analizat — poate nici nu ar fi putut s-o facă — însușirile literare ale acelor opere. Le-a considerat, în felul său, pagini militante, și mobilizatoare, în care ce se spune conta mai mult decît cum se spunea»¹.

Cred că aici e enunțată aproape întreaga problemă, care nu e exclusiv argentiniană (Gramsci pledează pentru literatura de foliole «la literatura d'appendice», iar alții se referă la «romanticism popular» al lui Dumas), chiar dacă atinge în Argentina o înflorire mai puțin perceptibilă ca în alte țări ale Americii Latine. Benarós are într-o oarecare măsură dreptate cînd spune: «O mare parte a criticilor la adresa operei scriitorului nostru de folioane pornește de la credința că aceasta a stîrnit în rîndul cititorilor din popor o stare de răzvrătire potențială împotriva oricărui ordin în general și în deosebi împotriva autorității politienescii»². E ceva tipic pentru reacția primară stîrnită de foliole: reverența ideii titlularului răzbuinător al năpăstuiților, care împarte dreptatea, un fel de Robin Hood reîncarnat pe toate meridianele globului.

Vedem, prin urmare, că preferințele populare și cursul literaturii propriu-zise se despart atunci cînd și evoluția națională cunoaște discontinuități. Literatura, așa cum programatic ne propuneau și eroii independenței latino-americane, implică realizarea unei concordanțe național-populare, o întreprindere cerută din interior de nevoile unei fizionomii naționale ce-și căuta profilul propriu și ale cărei trăsături militante, oricum, nu izvorau din violența scopului inițial propus, ci din aceea că

¹ León Benarós: *Eduardo Gutiérrez — un desclaudado destino* (Ed. Gutiérrez — un destin neglijat) în *Eduardo Gutiérrez — El Chacho* — ed. Hachette, Buenos Aires, 1960, p. 9.

² Pentru prima și unica dată în istoria țării, lumea se îmbeuză în fața redacției ziarului *Patria Argentina* (Patria Argentiniană) pentru a urmări folioanelor pe care Gutiérrez, în scrisese poezie în noaptea din ajun sau cu câteva zile înainte, așa cum pe drumurile Anglie, cititorii lui Dickens așteptau înfuriat și săsă de sub tipar ultima fasciculă din romanele autorului lui *Dave Copperfield* (Benarós — loc. cit. p. 14.).

transmitea, cît se poate de fidel, simțimintele omului și peisajul țării. Un sistem de subtile transformări spirituale au dus cu timpul — atît în țara mea — mai cu seamă, dar și în restul Americii — la o îndepărtare de direcțiile inițiale, la o fugă din fața realității concrete, la credința că luminile îndepărtate ale Europei își răsfingeau asupra țărilor noastre splendorile pe care acestea abia o dobîndise. Luis Alberto Sánchez spune în al său *Bilanț și lichidare a secolului XX* (*Balance y liquidación del Novecientos*) că această moleșală a literaturii era consecința bunăstării într-o epocă lipsită de mari ciocniri¹. Se poate. Dar în orice caz se poate spune că atragerea spre o existență confortabilă era (sau trebuia să fie) una din armele prin care clasele dominante își asigurau colaborarea literaților, ca reprezentanți ai lor față de societate.

Vreau totuși să evit schematismul și să lămuresc faptul că dacă am ales cazul lui Eduardo Gutiérrez, sub nici un motiv nu am făcut-o ca să-l propun ca model literar. De altfel, orice fel de model ar fi absurd, pentru că literatura e fiica vremii sale și fiecare epocă aduce problematica și soluțiile ei. Doresc însă să desprind lecția istorică ce se desprinde, pentru că repetă într-un anumit fel suferințele prin care a trecut *Martin Fierro*. Pare curios de observat faptul că cel mai mare poem al nostru a îndurat disprețul învățășilor, în timp ce de popor era bine primit, și că uriașele sale calități au fost recunoscute de specialiști abia cînd împrejurările sociale de la baza originii sale populare dispărușă sau în orice caz slăbiseră. Fără să mergem pînă la a cere opiniei de rînd să se erijeze în etalon suprem al literaturii, totuși o atare pendulare e merită să dea de gîndit, cît de cît. Oricum, ne demonstrează că adîncă înțelepciune — nu întotdeauna conștient împărtășită — e înrădăcinată în popor și pînă unde pot merge, într-o epocă istorică ineluctabilă și riguroasă, coincidențele cu nevoile acestuia.

V. IMAGINE ȘI VERIDICITATE

Prin însuși faptul că trăim astăzi o nouă epocă a Americii, necesitatea de a ne scruta ființa intimă pentru a afla cum sîntem cu adevărat apare ca o sarcină de stringență actualitate. Niciodată nu a fost atât de zburcumat ca-n prezent oceanul cercărilor telurice, nici atît de densă negura interpretărilor metafizice: dar tot nicodată nu s-a simțit, cu un pateticism atît de sincer ca azi, nevoia de veridicitate. Astăzi, veridicitatea nu e numai o premiză a cercetării ideale, ci și, mai cu seamă, o necesitate pentru transformări efective.

Tendința spre veridicitate se plasează chiar la origina literaturilor noastre. Pe malurile fluviului La Plata, literatura a început prin a fi descriptivă, investigatoare, și pe bună dreptate se poate spune că datele inițiale ale sociologiei noastre culturale sînt furnizate de *Memoria* lui Azara, pentru perioada colonială, și de relatările călătorilor englezi pentru prima perioadă post-revoluționară. Sînt, dacă vreți, descrieri pasive, fotografiile necrutătoare de minuloase, în care nici un neg nu e trecut cu vederea, dar nici nu se sugerează mijloacele de a-l distruge. E o realitate suferită sau contemplată, ale cărei ecouri ajung pînă la Hudson, romancierul argentinian care a scris în engleză epopeea acestui pampas deșert abia înfiorat de zvonul vegetației crescînde.

Această chemare spre veridicitate se organizează într-un dramatic sistem înnoitor abia la Sarmiento. Facîndu deschide drumul unei modalități a literaturii

latino-americane, inaugurînd de asemenea un ritm; el scormonește cele mai tainice cure suferitești și uneori greșite datorită excesivei îndrăzneții a uriașului ei autor. Dar e semnificativă această inaugurare a literaturilor noastre printr-un grabnic examen de conștiință, atitudine pe care o vom regăsi apoi la Montalvo, la Marti, la Hostos, la Varona, și, mai aproape de noi, la Franz Tamayo. În literaturile europene, un astfel de examen de conștiință a fost în genere rodul cecețării unor individualități atît de înzestrate din punct de vedere psihologic, încît ne vor impresiona veșnic; cu mare greutate s-ar putea însă găsi, în astfel de disecții, profilul unei naționalități ori consemnarea definitivă a rețelilor ce o macină. În America, în schimb, se iveau un fel de aspirație spre cucerirea colectivă, ca o explozie a conștiinței naționale.

Oare nu e oportun să ne gîndim la aceste împrejurări pentru a descoperi trăsăturile originale de la baza literaturii noastre? Vorbind în termeni de știință modernă, se poate spune cu dreptate că aceste pagini se apropie de «sociologie», de una făcută din idei generale și sinteze filozofice, străină de uscăciunea unor simpli colecționari de fapte, propriile instrumentațiilor contemporani. Și nu e de prisos să amintim că multe din temele dezbătute în clipa de față sînt tratate acolo într-o curajoasă proză polemică. Dintre acestea, cea mai importantă din toate se referă la relațiile existente între caracterul autohton și cel universal, cu care Sarmiento conjugă noțiunile de «civilizație» și «barbarie». El condamnă copierea ideilor burgheze din perioada de ascensiune a capitalismului, iar alții, cu apelurile lor la civilizație, încercau să introducă America în circuitul capitalist mondial. La urma urmelor, ideile nu se mișcă într-un perimetru imn.

Nu întotdeauna acestei bogății inițiale de forme îi corespunde o urmare pe măsură. America se exprimă la început prin romancierii care se închipuie romantici, deși în realitate pun bazele unui realism cred foarte repede înfrînt. Luis Alberto Sánchez are suficiente motive să noteze că modernismul explică declinul brusc al romanului, ca și avîntul liricii și eseuului².

Această înflorire a eseuului e relativă, în funcție de împrejurări, și nu se leagă de frenezia modernistă, cu toate că a apărut concomitent cu aceasta și chiar la autori cu granțe stilistice nu prea limpezi. Se prezintă uneori sub forma unui eticism (la Agustín Álvarez), a unei aspirații spre un biologism esențial (la José María Ramos Mejía și la José Ingenieros), a unei cercetări de pe poziții aristocratizate a contururilor Americii (la Carlos Octavio Bunge), a unui idealism absolut (la José Enrique Rodó).

Dacă «arietismul»³ poate fi, uneori, ca urmas legitim al modernismului, și dacă e cert că poezia cunoaște încercări succesive de evaziune, nu e mai puțin adevărat că acele investigații ale sufletului național înseamnă altceva, deși toate împreună, cu am mai spus, se trag din același trunchi rebel, din același sentiment de nemulțumire în fața unei societăți corupte de nesfîrșite zile de amorteală. Dar această apatie de societate abrutizată nu derivă ea oare din condiții sociale de înăpoeire, dintr-o structură care menține proprietatea funciară în minile citorva și face din orăse — mici pașii ale îndepărtatelor metropole de vis, orase fără industrie solidă, trăind în umbra monopolurilor străine și adăpostind un proletariat incipient care deja nu mai îndură vechile rînduiri patriarhale?

De oriunde am privi, avem evident faptul că dacă primul impuls al originalității noastre literare l-a constituit cercetarea noastră înșine prin intermediul unei notații aproape esietice, cel de al doilea o expresia limpede a noii atitudini de demasare care se manifestă în primul rînd în roman, chiar în cazul în care autorii nu și-au

¹ De fapt, Sánchez reia o frază de-a lui Harold Laski: «Toleranța e vîrstă de bunăstare», pentru a demonstra că falimentul idealismului secolului XX s-a produs atunci cînd criza a atins America Latină (Luis Alberto Sánchez: *Tuismo monista en América Latina*) — (Am avut măști în America Latină) — ed. Rosalva, Buenos Aires, 1956, p. 20.

² Op. cit. p. 434.

³ Mișcare literară care își trage numele de la revista *Ariel*.

propus acest lucru cu bună știință sau anticipat. Roberto Payró și Benito Lynch atestă, în Argentina, această stare de lucruri. Orice încercare de literatură comparată le-ar putea afla corespondențe în alte zone americane (Fernando Santiván sau Mariano Latorre în Chile, Rómulo Gallegos în Venezuela.)

Odată cu aceste echivalențe, ar fi interesant de cercetat și deosebirile existente, mărtime sensibilă a altor nivele de dezvoltare în cadrul rămirii generale în urmă. Să comparăm locul puțin însemnat pe care-l ocupă în Argentina producția romanelor de critică, în care aceasta din urmă (cu unele excepții) e formulată mai mult printre înduri decît față, cu descrierile vibrind de tensiunea revoluționară a « celor de jos », ale unui Azeula în Mexic, sau cu zguduitorile imagini ale romancierilor brazilieni din deceniile trei și patru ale secolului ori veritabilele pamphlete ale ecuatorienilor de la José Cuadra Incaez. Nici locul, nici timpul nu ne permit să aprofundăm analiza unor atari deosebiri — explicabile eventual prin condițiile diferite de dezvoltare a națiunilor noastre: în cazul fluviului La Plata, o dominație britanică mai puțin evidentă, care nu a avut nevoie să recurgă la fărdelegile comise în alte regiuni ale Americii de marina Statelor Unite, și, poate, de asemenea, o populație neomogenizată, compusă mai ales din imigranți, și străină de orice aport indigen, capabilă să ducă pînă și la schimbarea obiceiurilor și psihologiei satului argentinian.

Problema rămîne abia schițată, ca o direcție de cercetare care se relaționează totodată cu un domeniu strict lingvistic. Totuși această căutare a veridicității prin intermediul romanului scoate la iveală o trăsătură caracteristică comună: preocuparea pentru drama pămîntului ce coincide tot mai des cu îngrijorarea în fața dominației străine care reprezintă varianta imperialistă a celui de al doilea colonialism.

Tendința permanentă spre veridicitate care străbate aceste romane sugerează totuși cîteva probleme aparte față de interpretările clasice. Ceea ce surprinde mai ales e o nouă abordare a problemelor relațiilor dintre America și restul lumii, sau mai precis dintre America și Europa. Un fel de naționalism închis între granițe de netrecut încearcă uneori să anuleze orice contact cu literaturile mai înaintate, să respingă într-un anumit fel cuceririle cele mai de seamă ale acestora. Dacă urmărirea veridicității ne determină înăncă să încercăm să ne ridicăm la nivelul Europei, s-ar părea că acum trăsăturile autohtonare care uitarea, dacă nu chiar opoziția la gestul străin, mai mult spectaculos decît eficace.

Atestarea realităților naționale se concentrează spre demascarea necrutăcare a acestor permanente calamități pe care o reprezintă pentru America noastră latifundii. Ni se oferă astfel o viziune asupra Americii veridică, e drept, dar numai pe jumătate, ceea ce îi strîbește autenticitatea. Pentru că nu numai așezările rurale compun fizionomia Americii noastre, și nici nu se află exclusiv la țară forțele capabile să mintuie. Domeniul citadin continuă să rămînă parțial în afara preocupărilor romanului, cu toate că orașele acumului mai de mult fermentii de răzvrătire scoși la iveală de grevele muncitorești. Toată această vastă zonă a realității latino-americane se păstrează, de regulă, la periferia romanului, și în consecință și a veridicității. S-ar crede eventual că orașul (abstracție făcînd de unele ofensive inițiale, ca-n versurile atît de calde ale lui Carreggio și, mai aproape în timp, în povestirile lui Mariani sau în romanele lui Arlt) nu se pretează la descrierile pitorești, cu contururi apăsate, colorate, pe care le prilejuiesc tablourile rurale.

Cu toate acestea, între nativismul « ultraist » și noul roman rural plin de semnificații, există diferențe de ton, de tratare și de documentare. Așa cum notează atît de perspicace Mariátegui, adică nativismul ultraist (al lui Silva Valdes, al lui Guiraldes) era exclusiv literar; putem însă adăuga că, odată cu trecerea timpului, el devine politic, chiar dacă n-ar fi decît pentru acea aplicare spre realitatea națională mai eficientă acum în urma experienței acumulate în străinătate.

Celălalt tip de roman rural, în schimb, la naștere înainte de toate răspunzînd unor nevoi politice de demasare. Prototipul lui e *Grampa cu indieni* (Huaspungo) a lui Icaza.

Se potrivește oare faza americană a acestui nativism cu succesele unei tehnici realiste care continuă să cucerască pe glob noi zone omenești pentru a le anexa geografiei literare? Și se potrivește această inspirație exclusiv rurală cu datele reale ale Americii, cu structura acestor oameni noi ce-și dobîndesc cetățenia în roman? În aceasta — exclusiv — s-a stea oare caracterul național?

Prin simplul enunț al unor astfel de întrebări, ni se deschide în față perspectiva unei complexități tulburătoare. Literatura latino-americană nu se circumscrie în întregime în acest perimetru precis de limitat. Și care din acest motiv e mai puțin națională, mai puțin reprezentativă pentru fișa de pămînt pe care ne-a fost dat s-o locuim și, eventual, să o izbăvim de rele? Îmi dau seama acum în ce sens ne poate fi de folos lecția istorică ce se desprinde din cazul lui Gutiérrez. Căci literatura ca expresie a conștiinței naționale nu e un simplu document. E o componentă dialectică a ființei unui popor, oglindă a vieții, dar totodată și instrument de transformare a acestei vieți, poezie, în ultimă instanță, dacă ne referim la atribuțiile inalienabile ale creației și ale anticipării. Și dacă e cert că factorii externi al presiunii imperialiste înjosesc și strică gustul național al fiecărui popor, nu e mai puțin adevărat că factorii interni sînt cei care atrîna mai greu în joc. Astfel de factori interni duc în unele țări (în Argentina mai ales) la un divorț între scriitor și popor ca națiune, redînd cîteodată literaturii docilitatea tipică pentru mentalitatea colonială. Acest ingredient face parte și el din America, fără îndoială. Dar ca o umbră a acesteia, sau ca un revers. Fondul absolut necesar pe care să se decupeze adevăratul ei chip.

Încercarea de a găsi veridicul american se întoarce atîzi, dacă vreți, la obîrșie, la cercetarea în manieră eseistică și sociologică ce l-a servit ca punct de plecare. În ziua de azi, privim la America cu mai multă fermitate și cercetăm cele mai ascunse meandre, ne apropiem de sulpți. Căci am acumulat o experiență în materie de roman care a determinat lîngrea ferele de creație și pătrunderea (ca-n trilogia lui Miguel Angel Asturias, în *Mămico Yuni* (Mamito Yuni)) ca să nu cităm decît două cazuri) condițiilor neocolonialismului și a necesității grabnice de a ne cuceri pentru a doua oară independența. Continuă să fie deficitară trăsura în profunzime a temeliei citadine, în măsura în care aceasta reprezintă scena pe care evoluează toate forțele sociale care-n America și-au dobîndit deja o fizionomie proprie și hotărîte. Ansamblul, cu toate acestea, nu se poate subordina condițiilor concrete în care se desfășoară fenomenul american. Veridicitatea nollor interpretări implică astfel un tot înnoit în abordarea realităților naționale, cu neputință acum de înfrînt la vechile clase dominante (autocalificate drept clase culte), întrucît ele au fost unealta demisiei servil iminente neocolonialismului.

America a cîștigat astfel radiografiile pătrunzătoare, clarificări ce-i sfîșie trupul, dar știu să-l fortifice spiritul, oferindu-i garanția forței sale și certitudinea victoriei viitoare. Este, fără îndoială, un simptom de maturizare.

VI. CONCLUZII

Începînd să meargă drept într-o epocă ce a revoluționat viziunea omului despre cîșosm, introducîndu-l în spațiile siderale, America latină resimte și mai acut nedreptatea istorică pe care o reprezintă înapoierea și supunerea ei. Și crescînd într-o lume în care capătă o răspîndire tot mai mare ideea unei noi ordini sociale, omul latino-american e puternic conștient de faptul că literatura sa originală merge chiar

pe făgașul în care se manifestă voința sa legitimă de a fi stăpînul pămîntului pe care pășește.

Literatura națională și independența pun din nou între ele semn de egalitate. Și în măsura în care slujește acest ideal de independență, literatura noastră apare ca o sinteză a conștiinței naționale. Ar fi absurd să ne-o imaginăm un exercițiu tezist, să o credem dinainte condiționată în vederea demonstrării unor concluzii bine stabilite. Cel mai important e să rămînă ea însăși la confluența dublei înîlțuriri a tradiției și a experiențelor avansate ale zilelor noastre. Să nu cedeze în fața presiunilor întunecate ale unei gândiri de o degradantă deznădejde, care se cultivă de obicei pentru a distruge în omul latino-american credința în puterile sale creatoare și eliberatoare, coborîndu-l. Esențial e să facă din om centrul preocupărilor sale și să știe să vorbească deopotrivă creierului care conduce mina și inimii care adăpostește energia.

Omul latino-american a început să meargă pe aceste căi. Și literatura îl însoțește printr-o întoarcere la realitatea națională potențată acum de contactul cu experiența omenirii. Indicii ale viitorului? Să nu ne jucăm de-a prevestirile, nici să nu ne trecem vremea încercînd să ghicim, ca într-un joc de cuvinte încrucișate, cum vor arăta tehnicile sau formele acestei literaturi. Se cuvine doar să fim convingiți că America Latină, în ceea ce are ea mai autentic și mai sobru, părăsește tonul imitației pentru a-și face auzită vocea deplină, de continent care nu mai vrea să fie și-n continuare patria lui Candide. Multe nuanțe colorează și vor continua să coloreze această voce. Dar nu-ncape îndoială că problema viitorului imediat al literaturii noastre nu se poate pune decît în acești termeni: sau *mimesis* sau conștiința națională.

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

Exclusivitate Secolul20



SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

N. I. POPA

Panait Istrati realist vizionar

Panait Istrati, scriitor român de expresie franceză, reprezintă un caz deosebit de interesant prin problemele comparatiste, estetice și literare pe care le-a stîrnit. Cariera sa de meteor literar, succesul său imediat și universal, evoluția sa ideologică și contradicțiile lui au provocat numeroase discuții.

Astăzi, putem considera tranșată problema apartenenței lui literare. Dacă unii critici români l-au contestat ca scriitor român, grupul de la « Viața Românească », cu Ibrăileanu în frunte, l-a proclamat scriitor specific național. Acesta afirma chiar: « Este triumful spiritului specific românesc în fața criticii franceze ». (*Studii literare*, 1931, p. 139).

Monografia Panait Istrati a lui Al. Oprea (București, 1964) a pus lucrurile la punct. Marele povestitor din ciclul *Les Récits d'Adrien Zografli* ne aparține prin toată opera sa, adevărat imn închinat pămîntului românesc. El scria doar în *Pour avoir aimé la terre* (Denoël et Steele, 1930): « Acolo, în satul Baldovinești, pămîntul s-a infipt în mine cu pasiunea și violența dragostei. Tot pămîntul cu toate frumusețile lui. »

Vom mărturisii totuși că acest aventurier romantic, acest răzvrătit individualist, aplecat cu dragoste asupra sorții celor « umiliți și ofenșați », dar chinat de sufletul lui vagabond și atras de mirajul vapoarelor și al plecărilor (*Mes départs, pages autobiographiques*, Gallimard, 1928), ne irită prin evoluția lui surprinzătoare. Volumele *Pages autobiographiques*, *Le pêcheur d'éponges* (Rieder, 1930), *Méditerranée*, *Le ver du soleil* (1934), scrisorile sale personale, cele 95 de scrisori în parte inedite ale lui Romain Rolland¹ desvăluie această nestatornicie ideologică, deși scriitorul rămîne mereu sincer cu el însuși, totodată amar și entuziast, crud și capabil de largă simpatie umană.

¹ Nicolae Lișu, 95 de scrisori inedite ale lui Romain Rolland. « Revista de filologie romanică și germanică », Nr. 1, 1956.

P. Istrati și-a povestit singur începuturile literare. Ulcerat de tabloul « condiției umilitoare a acestei existențe unde omul devine inferior omului », el a luptat pentru a redresa viața muncitorilor exploatați. Lecturile lui disparate de autodidact, ucenicia într-o franceză învățată din texte clasice și pe care nu o va stăpîni niciodată îndeajuns, nu-l vor împiedica totuși să scrie în această limbă o operă literară destul de organizată, 20 de volume în 10 ani de viață literară. Îi lipsește desigur conștiința unui scriitor artist și scrupulos, meșteșugar al limbii și al stilului. El a creat chiar cu dispreț arta de a scrie a altor scriitori trund pe manuscrise. Instinctul lui de scriitor a dus la « mitul spontaneității ».

După așteptările de jurnalism, tipici prin vehemența de ton a unui militant sindicalist, adevărul lui debut literar are loc în Franța, unde, cu sprijinul lui Romain Rolland, revista « Europe » îl publică în 1923 născut *Kyra Kyralina*, reluată în anul următor în volum la editia Rieder. Succesul primului volum îl deschide drumul celebrității mondiale. Traducerile numeroase, cele 10 volume următoare, publicate în cinci ani, de la *Les Haidoucs* din 1925, până la *Les Chardons du Baragan* din 1928, lădă un început strălucit în literatura franceză dintre cele două războaie, în plină frământare. Era vorba atunci de construit un om nou, născut din frământările de după război, din neliniștea socială, morală și metafizică. Nu lipseau de acolo nici experiențele unei literaturi socialiste, sprijinită de scriitori ca Romain Rolland, Henri Barbusse și echipa dela « Europe ».

În mijlocul acestei producții literare dominate de agitații și căutări, trebuia un aer proaspăt. René Lalou consideră succesul imediat al lui Panait Istrati ca un răspuns la această nevoie de « aerisire a literaturii românești din Franța », printr-o literatură adevărată și autentică, izvoată chiar din viață, departe de tradițiile unor producții care duceau la destrămarea eiului.

Oscilațiile ideologice ale lui P. Istrati au deconcertat pe prietenii săi, începând cu Romain Rolland. După o adheziune entuziastă la comunism, inconsecvența sa îl va duce la colaborare cu cercuri reacționare românești. Povestitorul din *Kyra Kyralina*, Codin, sau *Les Chardons du Baragan* nu era un scriitor stăpîn pe o concepție personală asupra vieții și pe o ideologie fermă; de aici și aspectele inegale ale operei sale. Pe de o parte, fresce așre ale orașelor, porturilor și ale satelor românești, în tablouri impregnate de spirit popular și folcloric, ca *Présentation des haidoucs*, sau *Les Chardons du Baragan*, cu răscoala țărănească din 1907; pe de altă parte, cărțile publicate după « criza morală » din 1929. Acum, el a devenit « omul care nu aderă la nimic », dispus la concesi politice și literare, la o oarecare facilitate criticată de Romain Rolland; și aceasta se răsfinge și în arta scriitorului, pe cale de descompunere. În povestiri neluate ca *Domnita de Snagov* sau *Mikhail*, luncă în poncif. Stăruie totuși în el unele *permanențe*, câteva trăsături durabile, reflexe ale naturii sale de revoltat, militant și poet în același timp preocupat de fidelitate și adevăr, vindic o lume uciată vag întrevăzută.

Panait Istrati nu a aparținut niciodată vreunei școli literare. Avea orare de toate. Ibrăilele unu apreciază în chip deosebit « naturalul din opera sa ». După el, Istrati scrie « din lăuntru vieții, dacă ne putem exprima astfel, din înlăuntrul vieții, în afară de aici. Așa a putut el să aducă spontaneitatea, simplitatea, adevărul vieții nealterate ». Criticul se întreabă ce ar fi devenit Istrati, dacă ar fi fost un « scriitor profesional », apărînd unu cerc literar și « cultivînd o anumită manieră ». Și el răspunde: « acest scriitor ar fi fost un mai mare artist, dar mai puțin veridic ». (*Studii literare*, 1931; p. 133).

Între-adevăr, Istrati a devenit scriitor împins de temperamentul său vehement, de nevoia de a spune ce îi stă pe inimă și de o serie de împrejurări favorabile, departe de coterile și de curentele literare ale vremii. El este fără îndoială un realist, în care

însă trebuie să recunoaștem intervenția unor factori străini de această metodă de creație. R. M. Albères, în *Histoire du roman moderne* (Paris, 1962, p. 361), îl clasează printre neo-realiștii dintre cele două războaie, care continuă tradițiile « marelui naturalism » de la 1880. Dar cum putem să ignorăm sufletul romantic care îl străbate opera, idealul său poetic și social, întors spre un « paradis al desmoțenității », imaginat în afară de societatea civilizată? « Da, scrie el, trebuie să încercăm asta: înlocuirea oamenilor pentru un secol la viața nomadă, la această viață în care societatea nu a înălțat individul ».

Opera sa este constituită din povestiri înslăite printr-o estetică spontană, amînînd deopotriva tradiția fabuloasă a Orientului și povestirile populare românești dominate de stil oral. El se arată credincios realităților crude din viață, pînă la aspectele negative ale eroilor săi, răvrășitul Codin, haiducul Cosma, pe care nu îl cruță. De aici unele aspecte de naturalism, pe alocuri brutale, la personaje minate de instinctele elementare, oîcînd gata să scoată cuțitul pentru a-și asigura o *vendetta* considerată ca o datorie de onoare. El își despoaie eroii de aureola lor de legendă și îi prezintă ca pe niște ființe complexe, impetuoase în violența sentimentelor lor, independente și totuși copleșite de un fel de fatalism popular.

În realismul lui P. Istrati pătrunde o undă puternică de romantism. Atmosfera de aventură în care se agită personajele lui, strădania lor frenetică de a se depăși, pasiunile lor și chiar resemnarea lor amară, ca aceea a unchiului Anghel, întîrin acest filon romantic. Cadrul exotic al povestirilor lui, agitația dintr-un port dunărean, misterul bălților sau stepea Bărăganului, « peisaje-stufestei », contribuie să fixeze unele fizionomii și să le dea o măreție tragică. Istrati vrea să se steargă în fața eroilor lui. Dar se simte pretuîndînd optica sa personală, concepția sa dramatică a existenței, cu socialismul lui redus la un umanitarism destul de confuz. Această metodă realistă, îmbinată întim cu elemente romantice, el o aplică și în evocarea vieții contemporane, în *Récits d'Adrien Zografî*, în scenele picaresce din *Les Haidoucs*, în momentele tari din *Les Chardons du Baragan* și chiar în volumele din perioada sa de decadere literară.

S-au găsit unele analogii între lumea lui Panait Istrati și societatea condamnaților la mizerie din opera lui Dostoievski și mai ales Gorki, atele cu povestitori români ca M. Sadoveanu. Desigur optica populară este pretuîndînd prezentă în paginile lui înscutecate, pînă și în procedeele expresiei populare, folosite pentru a evoca culoarea locală din țara noastră. Cuvinte specifice românești: *mamăligă, zer, borche, gospodăr, pătora, dascal, cacace, hora, daina, cacula, făc-Frumos, fotta, ilik, donitza, crăciuno*, etc., citate în caractere cursive, umplu paginile din *Les Chardons du Baragan*. Unele construcții sintactice franceze calchiaz locuțiunile populare românești. Acest tablou apăsător și mai sumbru în unele scene din același volum, unde totul contribuie să compună o atmosferă apăsătoare: peisaje dezolate, sărăcie, revoltă, înăbușire și resemnare finală.

Partea documentară ocupă la el o loc restrîns. Scriitorul, care se declara « lipsit de darul născocirii », reconstituie totuși din amintiri și din imaginație figuri, acțiuni și întregi cu adînc semnificație socială și morală. Adevărul său dar de vizionar, în sensul balzacian al cuvîntului, face să trăiască oameni cu ura lor, cu visul lor de liberare și cu conflictele lor violente. Formula *realist-vizionar*, discutabilă în teorie literară, găsește la Panait Istrati o realizare de prim ordin, deși schematicismul dă un aspect sters unor personaje convenționale.

Anxietatea scriitorului persistă și în ultimele sale opere, note de călătorie, « Pagini autobiografice » ca *Le Pecheur d'éponges* sau *Mes départs*, unde el se scufundă în căutarea eiului și în descoperirea unui sens al acestei lumi de nedreptate și fatalitate. Sînc evadările unui dezamăgit, dar nu în mirajul unui exoticism mediteranean și

oriental. Prin sondaje operate în om, el merge uneori în adâncime, dar, antrenat de darul de povestitor, reduce totul la acțiune, la pasiuni violente, la o culoare locală izbitoră, pe care se profilează, dureroși și neputincioși, oamenii, frații lui de suferință. Este jocul unui povestitor de vocație, virtuos și sigur pe mijloacele lui, preocupat să epuizeze comora experiențelor adunate.

Un argument mai mult pentru realismul vizionar al lui Panait Istrati, este caracterul profund popular al operei realizate. Lumea oamenilor simpli care îi populează primele povestiri, evocarea haiducilor și a țăranilor răsculați în 1907, totul reduce pe scriitor la realitățile românești și la tradițiile noastre folclorice, la cîntecele noastre populare, adesea citate în text. El a știut să-și însușească viziunea populară românească. Mai mult încă: el împinge grija de autenticitate până la căutarea specificului național al fiecărui popor zăgărit și înțeles în adâncime, prin simpatie estetică. Stilul său oral adaugă o măsură mai mult caracterului popular al operei. El ține să scrie cum se vorbește, spontan, fără griji de corectitudine gramaticală, nici de armonia frazelor, în căutarea de efecte literare.

Dar marea povestitor realist este în același timp un poet al vieții, plămăditorul unei lumi personale, unde visul se îmbină cu realitatea, o transfigurează și îi dă o perspectivă cosmică. Se desface din opera sa parfumul aspru al unei imense poezii, descoperită în dragostea patetică de viață, sub toate aspectele ei. Peisajele exotice creează atmosfera: forme și reliefuri chinute, culori vii sau cenușii subliniază contrastul dintre frumusețea ținuturilor românești și mizeria unor oameni în căutarea de libertate și fericire.

Istrati romanticul, gelos de libertate și ridicat împotriva oricărei înălțări sociale, își așază expresia în notele poetice prezente în multe pagini, până și în cele mai crude. Dragostea lui fizică pentru pămîntul natal izbucnește în povestiri și în frecvențele lui reveniri pe locurile copilăriei, unde « s-a regăsit pe el însuși », și unde s-a fixat în 1930.

Poezia frustră a porturilor și acea a țăranimii române, încă stăpînită de superstiții pagine și gata să-și găsească în folclor expresia cea mai directă, constituie fundalul din care se desface cîteva figuri izbitorate: Codin, Moș Anghel, Cosma și haiducii lui. Floricea, țăranca curajoasă, un fel de *virago*, nu este decît transpunerea femeilor legendare, tovarășe de luptă ale haiducilor. Nici dragostea nu depășește în aceste povestiri erotismul primitiv și violent. Individualismul scriitorului, care îl incită să urmărească atent mai ales eroii exemplari, își găsește compensarea în poezia mahalelelor și în tumultul maselor țăraniești răsvrătite în *Les Chardons du Baragan*.

Poezia copilăriei opune cîndorii și lăsații experiența lui Codin, om greu încercat. Este visul trează al unei existențe libere pe care vagabondajul nu i-o acordase totuși. Aceasta ne reduce la unele vagi reminiscențe de *rousseauism*, predicind întoarcerea la o viață simplă și primitivă, și la protestul social al lui Codin, condamnat la o « moarte civilă », ca și popularul Jean Valjean din *Mizerabilii* lui Victor Hugo.

Desperat tragic, P. Istrati a crezut totuși în oameni și în prietenie. El a cultivat cu pasiune sentimentul fraternității și al solidarității dintre oameni. Cosma, căpităn de haiduci, declară război tuturor boierilor: « toți, oricare ar fi ei: români, greci, turci, toți cei care sînt nedrepti, cruzi, lacomi ». În dragostea caldă pentru oameni, Istrati cuprinde toate naționalitățile care mișună în operele lui. Mai ales aici apare realismul vizionar pe care voim să-l punem în lumină. Tablourile lui de viață, oricît de apăsătoare, nu-l frîng avîntul spre o lume mai dreaptă, în care exploatarea, rasismul și naționalismul vor fi curmate. Colaborarea lui la un mare număr de ziare și reviste, participarea direct în probleme politice, încrederea sa cam naivă în Inter-

venția personală ca om de prestigiu universal, totul atestă la el un fel de mesianism social, din nenorocire greșit orientat, după 1929.

Pe de altă parte, realistul vizionar din el se manifestă adesea pe dos, răsfîrnt spre o lume edenică, regăsită printr-o întoarcere în trecutul omenirii primitive, contrar visurilor lui pentru un viitor social născut din revoluție, și contrar rolului de avangardă care îi revine scriitorului. Dar această țință presupune o concepție clară asupra vieții și a lumii și tocmai această condiție i-a lipsit lui Panait Istrati. În deruta morală dintre cele două războaie, el a înțeles drama vieții. Dar să nu vedem în aceasta un sentiment metafizic, ca acel care frămînta pe André Malraux și pe Saint-Exupéry, considerați de critica franceză alături de el ca « aventurieri ». Neliștina lui reflectă mai ales un eu închis într-o lume limitată, fără deschideri mai largi de idei și soluții. El nu va fi niciodată omul unei discipline personale și statornice.

În ciuda acestor rezerve, impuse de analiza obiectivă a operei lui Panait Istrati, îi vom recunoaște nobletea morală a unui scriitor care și-a închinat viața unui ideal moral și social, unde omul ocupă primul plan. Unitatea organică a acestei opere, cu aspecte contradictorii este realizată prin prezența constantă a autorului în pagini, în același timp observator lucid, critic aspru al societății burgheze, poet entuziast, adesea amar, scriitor încordat spre un viitor luminos. Aceasta dă cărților sale un suflu patetic și dureros. Conștiința destinului obscur al condiției umane mișcă și zguduie pe oamenii de sub toate meridianele, prin bogăția de probleme ridicate de scriitorul nostru, prin tonul, limba și stilul său de factură personală, așa de puțin « literară » și purtînd pecetea autenticității. Farmecul captivant al unui povestitor de esență populară, neprevăzutul care intervine în fiecare pagină, cu ciomiri și conflicte puternice, umanismul lui generos, fac din el o figură perfect originală.

Panait Istrati, povestitor realist vizionar, reprezintă o contribuție viguroasă a specificului național românesc la literatura universală, prin intermediul limbii franceze.

ILIE BALEA

Opera

dialog al muzicii cu literatura

... le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre...

Pentru un teoretician al clasicismului, Saint-Evremond, care de la oarecare distanță asista la nașterea spectaculoasă a unui nou gen de artă, opera putea să apară un lucru hibrid. Cel care, în numele bunului simț, pleca pentru « adevăratele decarații », vedea în pompa spectacolului liric « une sottise se magnifique, mais a toujours une sottise ». Și Saint-Evremond nu era singurul. La Bruyère întrezărea în operă « schita unui mare spectacol », dar mărturisea că nuși dă seama cum aceasta « a putut să reușească să mă plictisească », iar Boileau o nega pur și simplu: « pentru că muzica nu știe să povestească ». Căpîlul muzicii c. literatură continuă să apară unor spirite « luminate » ale secolului următor o mezelantă « aussi bizarre que magnifique » — cum spunea Voltaire, care nu ezita să declare cu sarcasm că « merg să vezi o tragedie ca să fi înduioșat; te duci la operă din lipsă de ocupație și pentru a digera », implicând o dublă judecată de valoare asupra genului și societății care îl cultivă. Diderot se pronunța mai nuanțat, deși nu fără voluptate paradoxului, cînd spunea: « Dacă genul liric este rău, este cel mai rău din toate genurile. Dacă este bun, este cel mai bun ». Căc. Diderot era unul dintre cei pentru care muzica reprezenta chiar ceva mai mult decît un sector al preocupărilor enciclopedice. Diderot și baronul de Grimm, amici doamnei d'Epainay, D'Alembert și J. J. Rousseau nu numai că au participat în primele linii la « bătăliile » muzicale care au bîntuit secolul, ci au practicat într-un fel muzica, ultimul compunînd chiar pentru scena lirică.

Revoluta romantică împotriva canoanelor raționaliste instituite o nouă ierarhie a artelor și poezia e dislocată cîr virful piramidei de muzică, preferată pentru virtuțile sale de « cunoaștere » nemijlocită, mai pură, a « esenței lumii ». Așa că pentru Schopenhauer muzica (« die königliche der Künste »), idealul, or care arte (« wie die Musik » zu werden ist das Ziel jeder Kunst » face prost menaj cu poezia; opera în special

este — pentru cel care va inspira estetica dramei muzicale a lui Richard Wagner — o născocire antimuzicală (« eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister »), în care muzica, prin servitute la text, se degradează, își retează aripile².

Întă cei doi poli ai dialogului. S-ar spune că, emancipate pe nesimțite din sincretismul lor primar, poezia și muzica au năzuit să își refacă, nu fără dificultăți și pe temeiuri noi, cuplul sonor. Diferențiate, cu orgoliul suficienței și al independenței cucerite, reacomodarea lor în forme simbiotice s-a arătat a fi adeseori anevoioasă. Dar în aceeași măsură bătălia pentru puritatea unui specific propriu, ca și corolarul — asimilarea unui anumit specific extrinsec (« muzicalizarea » poeziei sau « literaturizarea » muzicii), pot fi fetele alternative și contradictorii, teză și antiteză în dialectica năzuinței spre o artă sintetică. Năzuință care, încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, va reveni cu insistență în creația și gîndirea unor artiști. Acesta e de altfel firul conductor al unei investigații pe care ne-o propunem.

La interfața celor două mari zone de activitate artistică — muzica și literatura — opera și-a cucerit treptat o arie proprie, săvîrșind incursiuni într-o direcție sau alta pînă la a-și descoperi — și justifica — specificul complex, muzical-dramatic, temei al unor sonde în adîncime. Hotarele au rămas însă, bineînțeles, labile, aria proprie supusă unor fluctuații, deplasări. Le vom urmări fără ambiția unei exhaustivități de migală istoriografică. Vom zăbovi însă asupra unor momente semnificative ale cuplului poezie-muzică (pr mul termen în înțelesul wagnerian de poezie în acțiune), în care dialogul viu și animat al celor două arte a mijlocit cristalizarea acelor principii estetice sub impulsul cărora se găsește opera contemporană. Deci, mai întîi — rădăcinile.

« Imitare i concetti delle parole ».

Așa începe dialogul. Sau poate că așa este reluat după un îndelungat murmur confuz în « noaptea gotică » ce separă Antichitatea de Renăștere. Căci este un implicat permanent al spiritului renașteresc de a relua în toate firul unor antice tradiții. Spiritul melopeei vechilor greci, așa cum se presupunea că s-ar fi perpetuat de la Homer pînă la Euripide, va să revină în stilul monodic al operii — « principala înfăptuire a Renașterii la apusul ei » (R. Roland).

Sintem în Comento fioritino a contelui Bardi. Scriitorii, muzicienii și teoreticienii — încercînd să salveze poezia în muzică de opres una tiran, că a polifoniei complicate excesiv — sînt preocupați « să realizeze o unitate ideală între muzică și cuvînt » și întregesc, în spiritul umanismului generos al Renașterii italiene, un subtil *Dialogo della musica antica e della moderna*. Titlu sub care, în 1581, își face apariția tratatul lui Vincenzo Galilei, tatăl celui care avea să devină un ilustru fizician și astronom. Galilei polemizează cu celălalt mare teoretician al muzicii Renașterii — Gioseffo Zarlinio. Pentru amîndoi raportul muzică-text e o preocupare centrală. Zarlinio, adept al polifoniei, recunoșcînd importanța textului, trasează o demarcație netă între mijloacele poeziei și cele ale artelor sunetelor și pledează pentru specificul muzicii. Galilei, animat de spiritul avansat ce se orienta tot mai hotărît spre monodia acompaniată, explorează zonele care apropie cele două arte (stilo rappresentativo sau stilo recitativo, viza să modeleze muzica pe inflexiunile naturale ale cuvintelor), pledează pentru expresie. Conceptele sale estetice au acționat ca un adevărat catalizator teoretic în sinteza muzical-dramatică a noului gen.

² (« cea mai regală dintre arte ») ... (« felul fiecărei arte e de a deveni ca muzica ») ... (« o născocire nemuzicală de hăturii spiritelor nemuzicale »).

³ Sie (de Musik) muss zunächst dem Text sich fügen, obwohl sie sonst keineswegs bedarf, ja ohne ihn, sich viel freier bewegt.

⁴ ... poetul și muzicianul la fel de stîngheriși unul de celălalt.

Dafne (1594) și Euridice (1600) — rezultat al colaborării poetului Ottavio Rinuccini și muzicianului Jacopo Peri — marchează data nașterii operii ca gen constituit care își aștepta capodopera să-l confirme. Orfeo de Monteverdi și Al. Striggio (Mantua, 1607) îl confirmă. Dar totodată dialog înregistrează o primă depășire de accent în favoarea compozitorului care, pînă din capul ducei în soluționarea problemelor inedite puse de *dramma per musica*, cîștigă inevitabil un anumit ascendenț asupra poetului. Mai degrabă stare de fapt decît stare de drept — nici Rinuccini, nici Striggio nu au fost în poezia din secolul al XVII-lea figuri de prim plan comparabile cu Marino, Tassoni, ori Salvator Rosa — cert că aici e punctul de inserție al unui anumit potențial centrifug — « le poète et le musicien également gênés . . . » — capabil să deranjeze cuplul, să tulbure dialogul. Și lucrurile au putut să meargă pînă acolo încît, în practica secolului al XVII-lea adeseori opera, în structura ei chiar, devine un dialog stricto sensu între compozitor — care își rezervă exclusivitatea de a dispune de arii — și poet — de recitativ, unde versurile sale mai puteau fi clar auzite.

Mai apare și o forță complementară: ca un adevărat autoferment, teatrul muzical al secolului al XVII-lea produce vedeta — atleții gloatei, care tind să-și subordoneze tiranic drama și creația ei, predispuși « să confunde sentimentele, literale, silabele » — notează Benedetto Marcello — « pentru a face trîluri, apogii, cadențe . . . ». Nu rareori compozitorii li se înclină. Pasquale Anfossi — care între 1758—1794 a confecționat nu mai puțin de vreo 76 de opere pentru uzul virtușilor vocali — într-o *Antigona* scria 152 de note pe a doua silabă a cuvîntului *amato*, dublîndu-le în repriza imediată. « Cerule ! — avea să exclame ilustrul muzicograf al vremii, Esteban Arteaga — Trei sute patru înflexiuni pe o singură vocală ! Și asta se cheamă muzică dramatică ! » Sub cascada de vocalize scriitorul era aruncat la periferie, ca simplu furnizor de librete; numele de « libretist » va tinde să consențeneze poziția adeseori minoră a poetului-dramaturg în operă. Ceea ce înclină să devină norma, excepțiile venind doar să-o confirme.

S-ar putea vorbi despre Quinault — libretistul lui Lully, ambițiosul florentin care a împărțit cu Racine și Le Brun puterea absolută a gustului artistic la Curtea Regelui-Soare — al cărui debit literar a prilejuit lui Boileau critica vehementă a prețiozității false și pentru care opera a fost un refugiu. E drept că în tragediile sale lirice Herder descoperea « pasaje la fel de puternice ca cele de Corneille și Racine » și remarcă « aceeași ținută ca la marii tragici ». Dar Quinault nu s-a « realizat » decît la modul minor și exclusiv în genul libretistic, rămînînd ca literatură în umbra personalității compozitorului pe care l-a servit și despre a cărui operă s-a spus pe drept că e un reflux al tragediei lui Racine. Dialogul muzicii cu literatura nu este încă susținut de interlocutori egali.

S-ar putea vorbi despre Metastasio — considerat de contemporani « Sofocle al Italiei », apreciat de Voltaire, Rousseau, de Stendhal ceva mai tîrziu și căruia tot muzicienii veacului al XVIII-lea, captivați de armonia versurilor sale, « i s-au dăruit » (Marmontel). Dar, nu întîmplător, R. Rolland îl numește pe Metastasio « un Racine al operii italiene », indicîndu-l ca o mîrmire de ordin secund care, cu toate meritele unui temperament poetic, raportat la « marele secol » rămîne un epigon, iar în fața fluxului preromantic înnoitor — un conservator. Calzabigi poate avea dreptate revendicînd alături de Gluck una din marile reforme ale genului liric (în versiunile parisiene Orfeo — 1774, Alceste — 1776), dar aceasta în timp ce — cu consecințe profunde și corespunzător unei necesități larg resimțite — Shakespeare era « desco-perit » atît în Franța (pentru însuși Voltaire nu în afara anumitor prejudecăți clasice), cît și în Germania (« Briefe die neuste Literatur betreffend » de Lessing apare în 1759), unde între 1767—1768 sînt tipărite cele 104 numere din *Hamburgische Dramaturgie* pregătind drum teatrului lui Schiller și Goethe. În acest context valoarea





de interlocutor literar al lui Calzabigi apare în adevăratele ei proporții, ca și aceea a succesurii lui, Lorenzo da Ponte, libretistul lui Mozart. Mărimi de talia lui Shakespeare, Schiller, Goethe, Victor Hugo, vor intra în dialog cu muzica abia în secolul al XIX-lea, d-n această prințipesă — libretişti notorii care, poate că numai cu excepția lui Arrigo Boito, nu sînt decît literatori ce tind să reducă totul la numitorul comun al melodramei.

În căutarea poetului-dramaturg, dezbateri d-n ce în ce mai animate tind să-i aproximeze profilul, să-i precizeze locul, funcția creatoare. În acest cadru apar noi interlocutori și dialogul devine alert, irumpe în dispute vehemente, de-a lungul secolului al XVIII-lea, se transformă în adevărate « bătălii » a căror notă principală o dă intrarea în arenă a unor literați și filozofi sensibili la grațiile muzei Euterpe.

C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique¹.

J. J. ROUSSEAU

Antrenat în zgomotoasă bătălie a « bufonilor », Jean-Jacques depășea cadrul propus. Căci aducînd în discuție virtuțile limbii franceze ca suport al dramel lirice — și căutînd soluții în *Le Devin du village*, dar mai ales în *Pygmalion*, a cărui formulă dramatică avea să solicite interesul lui Mozart și Beethoven — puneam mai diferențiat problema raportului dintre literatură și muzică în opera, tatonînd în zonele de interferență specificul muzical-dramatic. Sîmna e indiferent să înțelegem că problemele hotărîtoare pentru dezvoltarea noului gen, menit să încheie un dialog substanțial și revelator între cele două arte, se dezbăteau în acest stadiu la nivelul modalităților de expresie. « Imitare i concetti delle parole » se dovedise a fi un excelent impuls, dar o consecvență rigidă în *stilo rappresentativo* implica pericolul unei monotonii declamatorii. Monteverdi reușește să-l înlătore pînă în dreptul melodiei — și prin aceasta o convenție specifică artei muzicale — asupra căreia extinde principiul *Camerata*. Succesorii lui Monteverdi vor elabora în continuare « limbajul » propriu noului gen, sondînd deopotrivă resursele declamației, cît și cele ale « ariei » ca formă muzicală încheată. Par să se individualizeze două linii: una, cu punct de plecare în tradiția florentină, va tinde să dezvolte arta declamației, va năzui să-i extindă valorile de expresie asupra formelor melodice încheate, va pleda într-un fel sau altul pentru dramă — cealaltă, pornind de la tradiția operii cantabile napolitane și romani, va dezvolta formele melodice, limitînd rolul recitativului (prin exces și acela al textului și al acțiunii dramatice) la o simplă legătură între « numere », va pleda pentru prioritatea specificului muzical al operii.

În evoluția operii cele două linii nu pot fi separate mecanic, se manifestă ca tendințe foarte dinamice, ca stare se împletesc, se întrepătrund, adeseori se confruntă pentru a genera dispute violente, dar și pentru a da impulsuri noi în dezvoltarea genului. Ambele conduc — de-a lungul unui adevărat război de o sută de ani purtat pe scena lirică a secolului al XVIII-lea, în care confruntarea dintre luliști și antiluliști, dintre luliști și ramîști, bătălia « bufonilor », ori cea dintre gluckiști și picciniști nu sînt decît episoadele cele mai dramatice — spre definirea clară a două modalități estetice de abordare a genului liric, cristalizate în cele două enunțuri, al lui Gluck

¹ « E o mare și frumoasă problemă de rezolvat, a determina pînă la ce punct poți face să cînte graiul și să vorbească muzica ».

și al lui Mozart, pe care muzicologia s-a obișnuit să le opună. Premisele unui dialog efectiv, de substanță, sînt astfel date.

... restreindre la musique à son véritable office, qui est de servir la poésie par l'expression.¹

GLUCK

Ma mult decât de a fi impus o soluție, Gluck a pus un accent. Dar în conjunctura dată de evoluția opere, acesta era necesar ca o soluție. Fascinat de propria ei glas, sedusă de propriile seducții irezistibile față de un public ce adera la violența nongalanță și virtuozitatea risipitoare cu care opera italiană cucerea întreaga Europă, noua artă «era mistuită de furia nouății» — ne spune Romain Rolland parafrăzîndu-l pe Burney — și se înstrăina de țelurile dramatice; Gluck venea să restabilească rosturile «sur la vérité de la nature», nu numai exprimîndu-se în limbajul lui Jean-Jacques, ci și pînd că este înfrunghirea celui mesia «qui doit plaire la véritable tragédie... sur le théâtre lyrique» anunțat cu aproape două decenii înainte de Diderot.

Avea perfectă dreptate Romain Rolland să sublinieze că aici «este vorba de despre o reformă dramatică și nu despre una muzicală». Înscrîndu-i pe fruntea epigraful citat din celebra prefață la *Alceste*, Gluck restaura edificiul tragediei lînce lăsînd impresia că reproduce cu mai multă fidelitate prototipul antic — pe care Lully și Rameau l-au tratat *à travers la tragédie classique* a Marii secol. Prelua melodi de la italieni, arta dramatică de la francezi, introducea în toate o năzuință proprie spre «simplitatea, adevărul și firescul» pe care le considera «marile principii ale frumuseții»; impunea o dramaturgie care nu vrea să mai urmeze canoane, ci logica dezvoltării sentimentului.

Reforma lui Gluck, pregătită de un întreg secol și anunțată de Enciclopediști, privea spre trecut, rezumîndu-l, desăvîșindu-l. Era mai mult o însumare decît un salt calitativ. Dar în această operație se simtea adierea unui suflu preromantic. Cîta constanțare nu avea să provoace mărturisirea lui Gluck: «M-am strădat să fiu, mîncînd un pictor sau un poet, decît un muzician». Nu era însă o adică, ci o apropiere unui gest romantic. Gest care, în lărghețea lui, putea aunge pînă în vecinătatea alternativei opuse, unde nu mai persista decît o simplă deosebire de nuanță. Grétry o va face vorbind despre o muzică scrisă nu *sur les paroles*, ci *avec les paroles*. Ma interesante decît creația muzicală, ideile lui Grétry aveau cantitatea unor antîcipări pline de interes cînd, pornind de la afirmația că principul muzicii este adevărul declamației (muzica — pantomima accentelor vorbirii), ajunge la a propune «o revoluție dramatică» care ar «da muzicii libertatea de a înainta în plin avînt» eliberînd-o de constrîngerea «să urmeze fiecare dintre nuanțele poeziei».

Tonul muzei Euterpe ține să prevaleze și dialogul își schimbă cursul. Dezvoltarea instrumentalismului, a simfonismului, lasă să se întrezărească orizonturi noi și în muzică dramatică. Grétry — și desigur că nu numai el — părea că le intuiește. Dar mai înainte, opera trebuia să valorifice la coeficientul adevăratului geniu arsenalul muzical de care dispunea secolul și care era încă departe de a fi fost pe deplin explorat.

¹ ... «restrînge muzica la adevărata ei îndatorire, care e de a servi poezia prin expresie».

Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein.²

MOZART

Ideea fusese enunțată, cu cîteva decenii înainte, poate mai brutal, dar nu mai puțin întemeiat pe convingerea efectivă în suficiența muzicii ca limbaj expresiv. Nu trebuia să se convertească valorile proprii în moneda mărunta a imitației. Și nu e întâmplător că o anticipa chiar Rameau — cel care punea bazele teoretice ale armoniei clasice și spre care unul din marii reformatori ai muzicii secolului nostru, Debussy, avea să se întoarcă spre a-l reabilita ca precursor al muzicii franceze moderne. «Ce contează că nu se înțeleg cuvintele, esențialul e să se înțeleagă muzica mea» — rutează exultant Rameau în epoca în care Metastasio instaurase supremația absolută a poeziei asupra muzicii și cînd cei mai buni compozitori se străduiau să-i descrie «prezentimentul muzicii în poezii» (Marmontel), o schimbare de plan radical: de la a mîna sensul și înțelegerea cuvintelor, la a da glas unor idei și sentimente — (el comu) «geniului literar» — printr-un gra propriu, prin mijloace de expresie mai complexe decît cînd se înțelegea profundă a specificului muzical. Mozart avea să pună în suita acestor idei darul unei plasticități muzicale excepționale.

Spinînd că într-o operă poezia trebuie să fie în mod hotărît firea ascultătoare a muzicii, Mozart nu o înlătură din dialog, ci o subordonează unui specific nou, rezultat din colaborarea celor două arte. În locul migălelor pedante pe semnificațiile mărunte «cuvintelor», Mozart are în vedere sensul unei fraze, al unui episod al mișcării muzicale, raportează «cuvîntul» la întreg și se preocupă de sensul construcției în ansamblu. Melodia nu mai ținește din cuvînt, fie chiar în tinuta solemnă a unor «alexandrini», ci din caracter, din situație, ca o necesitate. Corespondența lui Mozart cu tatăl său între 26 septembrie și 6 octombrie 1781, în legătură cu opera *Requiem din Serenata* care lucra în această perioadă, cuprinde o vară de idei — inclusiv citatul programatic de mai sus — echivalent cu o «reformă» mai substanțială și mai pînă de consecințe decît oricare din cele au precedat, lăsat cum îl preocupă caracterizarea lui Osmîn: «Și deoarece mînia lui crește întredună (...), *Allegro assai* va fi tempo, măsură și tonalitate diferite, pentru a produce efectul optim. Căci un om, în prada unei minii atât de violente, trece peste orice regulă, măsură și hotăr. El nu se mai recunoaște. De aceea încă muzica nu trebuie să se mai recunoască». Ceea ce este însemna mai mult decît transplantarea «adevărului tragediei, a adevăratei comedii în teatrul liric» — cum nazăia Diderot; însemna *dramaturgia muzicală*, înțelegere profundă a unui specific aparte merit să renească «un bun compozitor, care înțelege teatrul... și un bun poet inteligent». (Mozart) Este idealul unui «Dichterkomponist» pe care îl va înfrunghia secolul următor.

... dass somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugender Klarheit ausgedrückt werde.³

R. WAGNER

În scrisoarea din februarie 1860 adresată lui Berlioz, Richard Wagner arată că pentru a cerceta condițiile unei arte în stare să inspire publicului cel mai deplin respect,

¹ «Într-o operă poezia trebuie să fie în orice caz firea supusă a muzicii.
² ... deci prin această o concopiere strînsă între cele două arte care singur se pot exprima cu claritate convingătoare.

și-a îndreptat atenția asupra Antichității, lăsându-se impresionat de faptul că 30.000 de greci puteau urmări cu cel mai susținut interes reprezentarea tragediilor antice. Wagner ajunge la concluzia că faptul se datora fuziunii dintre muzică și poezie în vederea unui, cel unic și că tocmai acolo unde una din aceste arte își atinge propriile limite începe și sfera de acțiune a celeilalte. «Ca atare — subliniază el — printr-o uniune intimă a ambelor arte se va exprima cu cea mai convingătoare limpezime ceea ce pentru fiecare în parte ar fi inexprimabil». Este în fond ideea de bază a reformei wagneriene. Aduce în plus față de anticipările unei arte sintetice care l-au premers, ideea că această uniune nu este o simplă însumare, ci o sinteză nouă pe tărîmul unui specific aparte al universului de exprimat și al mijloacelor menite să-l exprime. Wagner ține să avertizeze că orice încercare de a reprezenta unilateral, prin mijloacele uneia dintre arte, ceea ce nu s-ar putea reprezenta decât prin intermediul ambelor, nu ar determina decât confuzie și degenerarea fiecărei arte.

Pentru Wagner domeniul specific al acestei arte sintetice este mitul — capabil să întruchieze într-o formă concretă ceea ce viața are mai adevărat uman și etern inteligibil — iar modalitatea specifică de a-l exprima — arta poetului-muzician, căreia mai târziu avea să-i adauge o a treia componentă: «Dansul, muzica și poezia sînt trei surori născute odată cu lumea». O artă de inspirație romantică, în același timp elaborată cu pasiunea nu mai puțin romantică a plămînilor de sistem. Tradiția muzicală germană — și nu numai muzicală, ci și filozofico-literară — prin Beethoven și Weber, opera italiană și «opera mare» franceză, confluențe în albia unor largi revărsări de pasiune și geniu, determină arta lui Wagner, cu sintaxa și nouă în care «numerele» își pierd conturul contopindu-se într-un jet melodic neîntrerupt, într-un continuu flux vocal-simfonic ce împletește pe canavaza dramei o țesătură tot mai complicată de leit-motive.

Reformă dramatică sau reformă muzicală? Nu vom avea un răspuns urmărindu-l pe Wagner prin labirintul său teoretic — căruia, asemenea lui Dedal, propria sa creație i-ar fi fost victimă dacă nu ar fi evadat în zbor liber dincolo de întortochelele-i ziduri. Cu toate că în *Operă* și *Dramă* se poematizează larg despre primatul poetului chemat să asigure dramei suportul unor idei și pasiuni adevărate (poemul — principiul masculin, arhitectul dramei; muzica — principiul feminin, tapiserul-decorator), creația wagneriană rămîne întotdeauna sub un impuls primar al gândirii muzicale: «Dramele mele sînt fapte de muzică devenite vizibile» avea să declare mai târziu, mărturisind că atunci cînd scria poemul, îl vedea în muzică, și totuși are loc un transfer, o substituție plină de interes, pe care Nietzsche o relevă spunînd că la Wagner muzica vrea să fie ceva mai mult decît muzică. Cel care scriind *Noșterea tragediei din spiritul muzicii* vedea în atîta împăcare a celor doi rivali — calm-statuarul figurativ al apolinicului și tumultul dionisiac ce se revărsă în «arta lipsită de forme a muzicii», pare să denunțe această împăcare, ca însăși «prietenia stelară» pentru Wagner, cînd îl acuză de a fi transformat muzica într-un mijloc, de-a fi fost întreaga viață comentatorul «ideii».

Mai consecventă, explicită și mai convingătoare decît scrierile teoretice, tetralogia este sinteza cuprinzătoare a unei estetici wagneriene efective. Muzică și cuvînt, cuvînt și muzică, se contopesc într-o pastă fără încetare modelată pentru a sugera și exprima, pentru a concretiza o viziune poetică-filozofică menită anume să se constituie într-un sistem plastic de imagini muzical-dramatice. Cuvîntul este legat indisolubil de muzică, muzica de cuvînt, de imagine și idee, verbul muzicalizat prin *Sprechgesang*, muzica (aș spune «verbalizată») investită cu valori de expresie din sfera verbului (cu deosebire, dar nu numai) prin leit-motiv — pentru a exprima convingerea wagneriană într-o modalitate metaforică aparte, specifică, proprie genului de artă care e drama muzicală. «Artă a tranzițiilor și a continuității» — cum îl scria Wagner





A l'ombre d'un grand cœur.

Mathilde Wesendonck, parcă nu atât pentru a dezvălui permanența freamătului modulatoriu, cât pentru a sugera paralelismul cu acel flux lăuntric al vieții sufletești în necontenită mișcare și niciodată întrerupt, pe care muzica îl scoate la suprafață și îl materializează în timp și spațiu, eternizându-l.

Reformă dramatică sau reformă muzicală? Romain Rolland vorbește despre o "concepție franceză" a teatrului muzical care ține egal balanța între poezie și muzică; dacă aceasta trebuie să incline, preferabil de partea poeziei — "cette musique plus consciente et plus raisonnée" — așa cum pare să fi fost idealul lui Gluck. După Romain Rolland arta lui Wagner, în care muzica e nucleul dramei, se află la polul opus al acestui ideal. Dar aici — se cuvine să subliniem — Wagner a descoperit un domeniu propriu, exclusiv — am spune al dramei muzicale ca gen esențial diferit de teatru pur dramatic, ca și de « muzica absolută » — pe care explorându-l, l-a epuizat. Artă sintetică? ... sau artă compozită? ... sau ... ? Preluată ca rețetă, formula genera cel mai penibil epigonism. Wagnerism-ul nu putea fi reprodus. Pentru a fi depășit, se cerea într-un fel sau altul negat. Este un punct de plecare al operelor contemporane care, în căutarea de noi formule viabile, își va orienta investigațiile nu numai în direcții multiple, ci și dincolo de orice limite până nu de mult convenite. Și genul se va dovedi proteic. Că condiția de a depăși sentimentalismul melodramatic al unui veac apăsător și a intra, cu maximă tensiune, în circuitul dezbaterii artistice a problematicei umane.

Wagner pare a întruchipa cea mai fecundă modalitate romantică a dialogului muzicii cu literatura. Cumulul poet-muzician nu se arată a fi esențial pentru proporțiile și eficiența geniului său și, cu toate că i-a facilitat calea, cred că nu poate fi considerat cu orice preț un ideal. Precedentul Wagner a favorizat însă pe planul cel mai larg posibil în pragul epocii contemporane dialogul muzicii cu literatura, risipind rezervele literaturii față de genul operei, seducându-i într-un fel cu fata morgână încă foarte nebuloasă a unei arte sintetice supreme, universale, autonome. E ceea ce, printre altele, avea să-l fascineze pe autorul *Correspondenței* lor, Baudelaire va fi unul dintre cei dintâi și mai consecvenți wagnerieni. În 1864, alături de el, salonul parizian al lui Wagner va fi frecventat de Théophile Gautier, de Champfleury, anticipând ritul de *bon ton* al intelectualității mai multor decenii ulterioare — pelerinajul la Bayreuth. Si nu e întâmplător că dintre toate procedeele wagneriene tocmai leit-motivul se arată de cel mai larg acces la înțelegerea literaturii. Era desigur fascinant să recunoști într-un « semnal » muzical « materializarea » cuvântului, personajului, ideii, să-l urmărești cum articulează, mereu cu un sens, în acțiune ... Leit-motivul era calul troian cu care opera cuceria Parnasul.

Un compozitor își scrie amintirile evocând cu pioasă devoțiune profilul unui scriitor. Compozitorul era Alfred Bruneau, scriitorul — Emile Zola. Volumul, având ca titlu citatul nostru, era expresia emoționantă a unei exemplare prietenii, legată într-o fecundă colaborare creatoare. *Le Rêve* de Zola apărea în 1888. Autorizat să extragă un libret, Bruneau semna peste puțin versiunea lirică (*Opéra Comique*, 16 iunie 1891). Succesul era considerat o confirmare: oamenii de rînd, oamenii ai zilei, puteau fi exponenți ai unui nou umanism pe scena lirică. Nu se împlinise încă nici un deceniu de la ultima premieră wagneriană (*Parsifal*, 1882) și opera făcea saltul ameteștor din mit în contemporaneitate. Peste puțin timp, *L'Attaque du Moulin* reproducea triumful, punând temelii colaborării nemijlocite dintre un romancier — nici poet și nici autor

de tragedii, ci un romancier proeminent, înțiator al unui curent nou și larg dezbătut în viața literară — și un compozitor a cărui muzică era cuprinsă de fiorul anticipației. . . . Nu era un fenomen izolat: în 1890 Mascagni transpunea odată cu *Cavalleria rusticana* (1884) de Giovanni Verga verisimul din literatură în muzică, iar în același an cu *L'Attaque du Moulin*, Leoncavallo clama patetic programul noului curent « liric » în prologul manifest la *Fagiolini* (1893), operă ce relatea fapte autentice cărora libretist-compozitor le fusese martor. Ambele mișcări erau în căutarea unei formule: verisimul găsește una de succes imediat și ancorează, folosind temperamentul, melodramaticul și exotismul, ca rezerve pentru a alimenta în continuare aplauzului publicului curcuz; într-o existență efemeră de un deceniu, școala naturală sta franceză își continuă căutările într-un dialog stin și nemăsurat cu mișcarea literară a vremii, sondând zone noi, pregătind fenomene mai semnificative.

D dialog se intensifică sub semnul unor dezbateri sociale. Zola scrie pentru Brunet, *Messidor*, operă de simbolică transparență — auzul călător în aia rului și auzul grului — contrapune capitalului munca și a cărei premieră pariziană în 1897 cunoaște o primă entuziastă. Succesul, reeditat pe scena mai multor teatre din provincie, este curmat de furtuna pe care Zola o sfârșește publicând la 13 ianuarie 1898 scrierea *accuse*. În viltuarea afacerii Dreyfus, Zola și Brunet au conceput *L'Ouragan* în care oceanul sălbatic devine simbolul pașunilor dezlănțuite. La 2 februarie 1900 întreg Montmartre coboară la sala Favard să asiste la premiera *Louise* de Gustave Charpentier. Se subînțelege « roman muzical », autorul și declara autobiografic: « Louise reprezintă o perioadă din viața mea »; Roman Riffand considera că Charpentier a dat un excelent exemplu, chiar și teatrului, demonstrându-i « tragedia profundă pe care o conține viața cotidiană cea mai simplă ». În 1901 era loc premiera operelor *L'Ouragan*, considerată a fi capodopera lui Brunet. Zola moare în 1902. Brunet continuă să compună « la umbra unei inimi mari » *L'Enfant-Roi* (1905), *Nais Micaëli* și *La Foute de l'abbé Mouret* (1907) . . .

Dar între timp se produce evenimentul menit să pună piatra de hotar între cele două veacuri: premiera *Pelléas et Mélisande* (30 aprilie, 1902). S-a vorbit atunci despre simbolism din *Messidor* și *L'Ouragan*, despre infiltrarea simbolului, alegorie și miralului fantastic în cotidianul simplu din *Louise* ca despre un fenomen premergător. Desigur că acesta nu este simbolul subtil, discret aluziv, sau chiar tulbure, cetos și enigmatic din Mallarmé, Verlaine sau Maeterlinck, Aluzia directă, semnificația încă împede — ca și un armut gus pentru antete violente, mai ales la verigi — era sechele ale romantismului. Dar, chiar și prin aceste evenimentul care avea să marcheze începutul secolului era pregăt de precursori — în muzică și nu numai în muzică.

Sint fenomene ale căror rădăcini coboară într-o determinare unitară, neceară. Taine avea dreptate să facă legătura între fapte, ale « Marelui Secol », în aparență disparate. Goethe, Schiller, Hegel și Beethoven, sint principalele linii de contur ale unui fenomen unitar, determinat. Victor Hugo, Delacroix, Berlioz — de asemenea. Ceea ce cu o generație înainte părea disparat, se manifestă spre sfârșitul veacului tot mai unitar, afirmându-se activ solidar, cu atât mai mult cu cât gândirea critică tinde să asocieze fenomenele, să desvăluie corelații. Se descoperă în pictura lui Mâner « realismul » și « brutalitatea » lui Zola, iar Brunet se face ecoul muzical al acestor tendințe. Put' n mai trîzi Verlaine și Mallarmé, Debussy, Monet, Renoir, Signac, S. Pissaro, vor fi nu o dată raportați la o tendință comună. Asemenea asocieri o dată descoperite, sint căutate nu numai de critici, ci de creatori înșiși. Saloanele, apoi ateliere, librării, cafenele, sau redacții, devin locuri de întâlnire al unor artiști pe care genul de artă nu-i mai separă, problemele dezbătute li leagă, generează tendințe comune. Se încheagă un larg, cuprinzător dialog al artelor, un adevărat Parnas al muzelor moderne. Sub impulsul unor adfieri prefaceri în structură, precipitate la

«Isrucea celor două veacuri», are loc o evoluție vertiginosă a formelor și modulațiilor de expresie, înălturând vechi bariere, ridicând altele. Un viu proces de osmoză transformă și formule dintr-un domeniu în altul. Artele par să se dezvolte « în boc », tendințe dinamicice care apar într-un domeniu născut să se extindă, parcă verificându-și eficiența, asupra altor domenii, să se generalizeze adoptând și adaptându-se moduri specifice fiecărui gen sau specie artistică. Izolarea artistului modern în creație, la arta sa devine o limitare, receptivitatea față de fenomenele ce au loc în vecinătate, un imperativ.

În acest context dialogul muzicii cu literatura — și nu numai cu literatura — devine pe onat și pe orant. Opera cu desebire — care întodeauna a avut de profitat de pe marea teatrală — va cunoaște în continuare, prin transuzia unor valori de gen, că și prin formulele ne în expresie și sugerate, o perioadă de efervescență. Prezentul lui Brunet care a creat « la umbra unei inimi mari » se multiplică, tînde să se genereze.

«Le musicien se les lances sont la face alternative, ici clarté vers l'obscur, scintillant à avec certitude, du phénomène que j'appelle l'idée.»

MALLARMÉ

O întreagă literatură muzical-dramatică se grupează în primele două decenii ale veacului în jurul unor nuclee de simbolism literar și aceasta se arată a fi un fenomen dominant. Un asemenea « nucleu » de care sint legate lucrări capitale din istoria operii contemporane, este teatrul lui Maurice Maeterlinck: *Pelléas și Mélisande* de Debussy, *Ariona* și *Barbă Albăstră* de Paul Dukas și — pe lângă lucrări de semnificație mai restrînsă ca opera *Monna Vanna* de Henri Février, sau muzica de scenă a lui Pierre de Bréville pentru *La Princesse Maleine* și *Sept princesses*, pe lângă poemele simfonice inspirate din *Pelléas* de Fauré și Schönberg, am aduga — indirect, prin întreaga creație la curentul literar, la piesa lui Maeterlinck, că și la simbolismul atavic al poeziei populare, poemul dramatic al lui Béla Balazs, pe care Bartok a compus *Cetatea prinșului Barbă Albăstră*.

Constituit în același timp, exprimînd aceleași tendințe diferit nuanțate pe coordonate geografice și spirituale diferite, este al doilea « nucleu », cel al teatrului lui Hugo, von Hofmannsthal, de care e legată cea mai mare și mai semnificativă parte din creația de operă, protejată și prodigioasă, al lui Richard Strauss. *Elektra*, *Cavalerul Rozelor*, *Salomé* și *Naxos* și *Femeia într-o umbră*, în primele două decenii, ulterior *Ellen d'Egypt* și *Arabella* (poetul nu va ajunge să o vadă pe scenă), sau « comedia mitologică veselă » *Die Liebe der Don* e, al cărei proiect, realizat de Joseph Gregor, aparține de asemenea lui Hofmannsthal, sint expresia cea mai elocventă a fecundității unei pretenții create nedezminteți pe care istoria operii trebuie s-o consemneze cu toate semnificațiile ei.

În sfîrșit, dar putea vorbi de un al treilea « nucleu », nu mai puțin semnificativ, vîndu-se tendințe înrudite, deși cu alte rădăcini — operele trîzi ale lui Rimski Korsakov și ale Koscei nemuritorilor, *Legenda arapului nevîzut* Kitej și *Coccol de aur*.

Enumerarea ne dă proporțiile unui fenomen care nu poate fi trecut cu vederea, se înșule uneori interpretării. Aforismul lui Mallarmé, prin ecourile sale hegeliene, nu pare a sugera o explicație? Direct, sau prin diferite filtre — care puteau fi un *Curs de*

1 « Muzica și literatura sint fața alternativă, aici lărgită spre obscur, scînd colo cu certitudine, a fenomenului pe care l-aș numi idee. »

Estetică (1844) de Th. Jouffroy, întemeiat pe înțelegerea artei ca simbol, sau *Filozofia artei* (1866) de H. Taine, în care idealismul hegelian se infiltrasese adînc — mișcarea poetică avea să asimileze elemente ale esteticii frumuseții ca «aparentă sensibilă a ideii» (citește: «cunoașterea omenească» spune Lenin, pentru Hegel ideea fiind adevărul obiectiv, coincidența gândirii cu obiectul), ca și teoria formei simbolice a artei, a simbolului ca «Vorkunst» (precursor al artei). Prin Hegel esteticienii descoperă în simbol raportul de imanență între idee și imagine, sens și expresie, înțeleg ambiguitatea care decurge din multiplele sensuri ce i se pot atribui și care dau echivocul expresiei, caracterul enigmatic, misterios, al pătrunderii pe această cale în esența fenomenelor. Și tocmai aici are loc confluența cu un alt curent de gândire estetică, de sorgineschopenhaueriană, care consideră muzica, asemenea ideilor, obiectivă nemijlocită a acestei esențe. Teoretic, cadrul în care literatura simbolistă și muzica trebuiau să se înfălișeze inevitabil, era creat. Practic, aceasta avea să se manifeste printr-o seamă de fenomene specifice.

«Muzicalizarea» poeziei și «literaturizarea» muzicii sînt faza alternativă a procesului de interpenetrare a unor valori specifice uneia sau alteia din cele două arte, pe tărîmul comun «où l'Indécis au Précis se joint». Manifest în *Art poétique* de Verlaine, aforism în *La musique et les lettres* de Mallarmé, teoretic-speculativ într-un *Tratado de Verbe* (1886) de René Ghill, unul dintre cei care au elaborat cadrul și teoria curentului, autor al unei *Instrumentation verbale* ce extinde corespondențele rimbaudiene pînă la o înțreită corelație sonor-auditivă, vizuală, afectivă (muzica = aur = serie de trompete, clarinete, flaute, picole = tandrețe, dragoste) acest proces a circumscris domeniul sugestiei și aluziei, al impresiunii și nedetectorului, al echivocului care aureolează imaginea și îi dă aparențe enigmatice, ca un adevărat pîmînt al fîgăduinței pentru poezie și muzică, deopotrivă epuizate în așchia romantismului.

Noile mijloace de care dispune acum muzica tind aici spre o artă de rafinament sonor, capabilă de nuanțări din ce în ce mai diferențiate: «Pas la Couleur, rien que la Nuance!» Se leagă un dialog condițional, vîndînd tendința fiecărei «ars poetica» de a ieși una în împințarea celeilalte, parcă cedînd din ceea ce pare a fi specificul propriu: «De la musique avant toute chose», cere Verlaine poeziei, «chanter quand cela vaut la peine», pretinde Debussy teatrului muzical. Pentru ca treptat consensul interlocutorilor să fie pe deplin: «Plus vague et plus solide dans l'air» va spune poetul, și Debussy îl va prefera tocmai în măsura în care «disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien». Căci pentru compozitor «la musique commence où la parole est impuissante à exprimer», impus sub care se dezvoltă la extrem coloristica armoniei și orchestrației, se sondează noi valori plastice în limbajul melodic, prin înnoirea intonației, ca și prin reevaluarea unor vechi concepții lineare într-o artă a arabeșului melodic, în neomodernismul francez, în reînnoirea gândirii polifonice în muzica germană.

Noul «vocabular» elaborat își confirmă eficiența. Continuînd să rămînă o artă a sugestiei, a vagului și inefabilului, muzica lui Debussy aruncă for de viață pe chipurile palide ale dramei lui Maeterlinck, le transmite senza emotivității autentice, aduce transparență în ceea ce tîndea spre obscuritate ermetică, materializează sonor simbolul, ecouri și rezonanțe verbale ce par să se piardă în haosul alai abstract al unei. Fîntina și inelul din *Pelléas*, antiteza tenebre-lumină din *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, sînt simboluri ce devin prin muzică «prezențe» plastice mai puțin enigmatice decît în dramele lui Maeterlinck. Simbolismului lui Hofmannsthal, mai decorativ, mai puțin enigmatic, mai frust și mai plin de o anumită voluptate a vietii, muzica lui Richard Strauss îi dă fructul, pîndîndu-l spre violența naturală stîlă din *Ektora*, spre sentimentalismul, ironia și umorul vecin cu trivialitatea în compozitul baroc din *Cavaletta Roxel*, în bizara mixtură de serio și buffo din *Adriana la Noxos*.

«Vous n'êtes qu'un littérateur ou un peintre...» avea să exclame odată Ravel. Pretenția artistică a lui Debussy par să nu-l dezîmîntă. Pierre Louys, poet și romanier, legat de Gide și Valéry, frecvențîndu-l pe Mallarmé și Hérédia, a avut un rol hotărîtor în formarea literară a compozitorului, Jean de Tinan, prietenul lor comun, care întruchipase fulgerul întreg dandismului și estetismul tinerei generații de la sfîrșitul secolului, simbolistii de proveniență americană Stuart Merrill și Francis Viénot-Griffin, eseul, romanierul și pictorul Jacques-Emile Blanche, elev al lui Mallarmé, legat apoi de Manet și Degas, pictorul și scriitorul Whistler, domnînd viața mondenă londoneză cu excentricitate și spirit caustic, sînt de-aia din figurile care evocă cercul argal pretențiilor debussyste. În mijlocul lor, Debussy a rămas muzicianul explorator al unui nou univers sonor, principalul interlocutor în dialogul fecund al muzicii cu literatura în pragul noului secol.

Și totuși, *Pelléas* nu era un început. Înceia în evanescența unui multicolor și gloriu apăs de toare, o epocă. Clamată patetic cu un vechi înainte — «Ce siècle avait deux ans», — epoca se stîngea într-o aparență tîhnă crepusculară, distilînd cu rafinament extrem ultimele esențe din magma romantică. În seara premierei lui *Pelléas* ecoul exaltativ, hugo'lene străbătea sala Favart ca un suspin. Noul secol avea și el doi ani. Cine va să-i anunțe patetic?

Il nous faut de la musique à l'emporte-pièce¹

JEAN COTEAU

Cuvintele sunau aspru, incisiv. Vălul iluziilor estelizante «fin de siècle» se destrămă... De pe chipul suaveli Euterpe se pare că sîsăie brutal difamantul Pierrot-Louys: «un adevărat extaz al urîșeniei» avea să scrie un critic american prezent la 16 octombrie 1912 în «Chora, onsal» din Berlin, denunțînd: «Criminalul se crează Schenkerberg... cel mai barbar dintre toți compozitorii» — și, după *Petruska* referențînd la paroxsim, stîlnă ritmului agresiv, a sonorităților «barbare» din *Le Sacre du printemps*, de la a cărei premieră în seara de 28 mai 1913, Igor Stravinski fugise neașteptat pe străzile Parisului, cu obsesia scandalului ce izbucnise în sala Teatrului Champs-Élysées.

Întă pînă, de plecare al unei «estetici a scandalului» care în anii de după primul război avea să exprime opritul tinerei generații față de orice convenție, față de orice conformism în artă. Într-un volum semnificativ intitulat *Copilul rău al muzicii* («Bad Boy of Music», 1945), compozitorul american George Antheil descrie cu un lux amuzant de amănunte, odată cu propriul său debut, Parisul acestor ani tulburi dar plini de animație, trăind intens febra nerăbdătoare spre încă nu-se-știe-ce și nu-se-știe-cum tîrîmuri noi în artă. În seara de 4 octombrie 1923, concertul lui Antheil la Théâtre des Champs-Élysées dezlănșe un scandal infernal: «Oamenii se băteau înaintea, strigînd, tapînd, urînd», dar «mă simteam în elementul meu» mărturisește Antheil, asigurat că la nevoie, «puteam să-mi croiesc oricum drum grație pistolei mele» (!). Pentru ce: care-l aplaudau cu furie frenetică — Erik Satie și Darius Milhaud, în timp ce «cîteva persoane de la balcon smulseră scaunele pentru a le arunca asupra orchestrei», poșta sosită și arestat un mare număr de supărăliți, oameni suspuși în societate și alții încă, și toate felurile». Pentru ca să conchidă: «A fi

¹ Nu trebuie muzică fără menajamente.

defia mare la Paris, înseamnă a deveni mare. Picasso nu ar fi devenit niciodată celebru (oare) la Paris dacă n-ar fi fost mai întâi defăimat; același lucru pentru Strawinski. Fenomenul, general în literatură și artele plastice, în muzică și în arta spectacolului, este explicat de François Fosca «prin relaxarea morală, consecință a instabilității financiare și sociale ce după război» stimulând la artiști «tendința spre supralicitate și exces». (*La Peinture en France depuis trente ans* - Milieu du Monde, 1948). În timp ce Paul Landormy considează că «războiul dezvoltase înțărțirea, gustul acut, rapide și de cele mai multe ori improvizate», făcând din îndrăzneală, din temeritate chiar, o virtute, «din forță, energie, brutalitate chiar, o necesitate», aruncând de ultimul plan al conștiinței «orice fel de gâgăii, delicatese, scrupule» ceea ce era în fapt că «în toate țările lumii, opera de artă imită acțiunea războinică», fiind «în înfățișare voale, promptă, hotărâtă, îndrăzneală». ... (*La musique française depuis Debussy*, Gallimard, 1943). Oricum, condiționat structural, acesta este ceea în care se înscrie una dintre perioadele cele mai fecunde din istoria simbolului. Cadru disparat, căci ceea ce de cele mai multe ori înclina grupul artistic, unei efemere, consumându-se odată cu lansarea unicului lor manifest, într-o dușină tendințe estetice unitare, net cristalizate, ci soliditate în fronda, neconformismul organic, culat, neastimpărul inovator, viciul unei spirite libere și expresiv prin spontaneitatea cea mai prodigioasă.

Châtelet, 18 mai 1917: parizieni asistau la *Parade* «de balot roșu și verde» de Erik Satie, conceput de Jean Cocteau, coreografi de Pierre. Spectacolul nu fusese prezentat în plin război de «baletole ruse» sau «găsiți un Villon» odornit, convergent după tranșee. E vorba de Guillaume Apollinaire, poetul, care în *Les Peintres cubistes* (1913) cerea o pictură «din elemente în-pru-nutate nu realități vizuale», și în întregime create de artști și înzestrate de el, care «poteră să realizeze» și care scria în faisa: *Les Mamelles de Tirésias*, problema încă o dată libertate absolută a creatorului și «anestezia împotriva pretenției teatrului în «extimpe-filii» de a reproduce viața reală și de neimita, artiștii menținând distanța: «Când oare ai vrut să imiți temerul, a creat război care nu seamănă de loc cu un război». Ceea ce oricărui teoretician ar semna putea război apară în cel mai bun caz ca o simplă butadă, ca și muzica lui Satie din *Parade*. Totuși o epocă dintre cele mai fecunde în muzica franceză era anunțată și pregătită tot mai prin asemenea «butade distorsive» ce s'întâlnesc într-o farsă ca *Les Mamelles de Tirésias* (scrisă în 1903, revizuită în 1916, când Apollinaire făcea o preluare-manifest al directorului de teatru; François Poulenc va compune pe acest text opera sa din trei decenii mai târziu), se găseau un agresiv și paradoxal «le Coq et l'Arlequin» (1918) în care Cocteau clama «Vive le Coq!» (spiritul francez) «A bas l'Arlequin» (eclecticismul), cristalizau cu inevitabilă importanță în seria de scrieri colective ale celor șase (*Album de Six*, *Le bouff sur le toit*; *Les Mamelles de la Tour Eiffel*), semnate de Cocteau ca scenarist în care fronda, scandalul, ostentat a pareau a fi mai interesante și mai responsabile în comun. Nici cei șase, nici gruparea Jeune France ceva mai târziu, nu se vor constitui, ci doar poate ar fi fost deșteptată într-un curent artistic unitar. O mișcare ce pornea de la creșterea libertății asociate a creatorului trebuia să fie în fond odată la ordinele anului conformiste care ar renegea noile tendințe artistului. Grupul le avea să aibă un caracter spontan, de circumstanță, tendințele comune pulverizându-se într-o mulțime de formule individualizate la extrem. Și acesta nu era un fenomen pur francez.

În aceeași perioadă, reîntreg de un protest comun împotriva războiului, înțeles din neînmărate țări, în exil elvețian, reproduc fenomenul care, cel puțin pe plan muzical, pare a se manifesta la un climă mai temperat, nu însă mai puțin radical. În 1916 cabaretul Voltaire din Zürich reunea alături de pictori-grafici și poezie existise Hans Arp și de Tristan Tzara, inițiatorii ai dadaismului, un muzician ca Russi

torul Schige pentru o nouă estetică muzicală primise replica lui Hans Pfitzner, prin urzura care de loc întîmplător se intitulă *Pictorial futurist*, iar opera *Arlechino* pe care o compunea în acest timp, după Petrușca de Strawinski și *Pierrot* de Schönberg, releva o obsesie tematică comună muzicii și picturii cubiste), în timp ce chiar în vecinătatea unei artișterefescente Strawinski compunea pe malurile lacului Léman *Povestea soldatului* «citră, jucată și dansată» pe textul lui C. F. Ramuz, un remarcabil scriitor elvețian de limbă franceză, iar austriacul Ernst Kurth edifica la Berna *Cruciger des Linearen Kontrapunkts*, care nu era numai o «introducere în stilul și tehnica polifonie meiodice a lui Bach», ci intermeu linearsimul școlilor moderne din anii ce vor urma războiului. Aceași «pulverizare», chiar și la «noua școală verzilor» în fața de tatonare a «stiului liber» înainte de alinierea adeptilor ei la conformismul îngroșat serialismului.

O muzică «fără menajamente» — nu se va menaja nici pe sine ca artă, manifestându-se «într-o perspectivă simpatologice a unui organism viu», cuorins, în faza catalitică, de febră unei diferențieri extreme. Muzica se înnoia și își etala nouitatea cu mindria ostentată și năstănită a unui adolescent orgolos. Cînd în toamna lui 1923 *La Brebis Égarée* ce Darius Milhaud pe textul lui Francis Jammes se reprezenta pentru a treia oară la Opéra Comique, provocînd în sala tumult și izbucniri violente, Albert Wolff care trimitea spectacolul, se întorcea spre public să exclame, solidar cu compozitorul: «Dacă nu, vă pace reveniți minie, se joacă Mignon».

O muzică «fără menajamente» ca o strigăt de protest față de iluziile unui mod de viață înăuntrul, față de orice iluzii, cultivînd valori dinamice, de mișcare și artiște, nu pot să de curățită, explorînd zone noi ale simplității umane într-o deplină sincronizare, daritate cu mișcarea literară a vremii. Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Francis Jammes, Paul Claudel, Paul Valéry, semnează împreună cu Arthur Honegger, Jules Massenet, Francis Poulenc, spectacole care marchează în Franța o întreagă perioadă din istoria genului muzical dramatic. Colaborarea lui Igor Strawinski cu Igor Cocteau, la *Le Coq-Rex*, inscrie o dată însemnată în muzica contemporană. În același timp, în Germania, revista *Sturm*, bastionul publicistic al expresionismului internațional, adăpostește concertele unor compozitori italieni, francezi și germani organizate de revista *Melos* al cărui redactor-șef este Hermann Scherchen; «debout «linic» a la «indem în ca *Moderne-Hofnung der Frauen* (1921) pleacă de la dramaturgia și fantastica a expresionistului Oskar Kokoschka, în timp ce Alan Berg găsește pentru *Wozzeck* în fragmentele dramatice ale lui Georg Büchner — talent vicios, meteo-ri și anticipat și începutul secolului al XIX-lea — un material literar capabil de o profundă rezonanță cu actualitatea, recurge pentru a doua oară, *Lulu*, la fel de două ermine ale lui Frank Wedekind. *Freigedigt* și *Die Büchse der Pandora* considerate fenomene precum și ale dramaturgiei expresioniste.

O muzică «fără menajamente» ... Poate tocmai de aceea s-a putut vorbi despre «criza operii» în primele trei decenii ale veacului, perioadă în care s-a scris mai mult teatru muzical decât orînd, perioadă în care genul s-a deschis o albie mai largă, mai adîncă și cuprinzătoare ca orînd. Era, în fond, criza unei anumite formule de operă — mai degrabă Belini sau Don zetti, decât Mozart, *Trubadurul* și *Traviata* decât *Otello* și *Macbeth*, Deibes sau Mascagni, decât Wagner și Mussorgski — a cărei popularitate sporadică a făcut să fie identificată atât de exclusiv cu genul însuși.

Nu tot ce s-a creat în această perioadă efervescentă și de valoare și semnificație unei cabodoperă ca *Wozzeck*. Dar tot ce s-a realizat în acești ani a contribuit să afirme necesitatea, de-acum înainte ineluctabilă, a prezenței efective a creatorului și a creației muzico-dramatice în actualitatea literară, ca o condiție a viabilității și eficienței artistice a genului. Cei care citeșc proza lui Proust, Kafka, Th. Mann sau Șolohov, poezia lui Valéry, Mașkovski, T. S. Eliot, Arghezi, sau Pasolini, teatrul lui G. Rauloux și O'Neill,

Brecht și Sartre, Eugen Ionescu și Dürrenmatt, nu le mai poți oferi o literatură liberă, după cum nu le mai poți oferi formule dramatice ca suport unor formule muzical-dramatice nu mai puțin desuete când se ambiționează să reinvie melodrama, «grand opéra», opera istorică, sau genul buf, pe căile mult prea bătoare ale veacului apus, făcând abstracte de tot ce-l-ar putea infuza genului nou, diferențiat și subtil ca gândire, dramaturgia modernă. Deci opera, dar . . . «fără menajamente».

Animus și Anima
PAUL CLAUDEL

Ca o eternă pendulare . . . *Anima* are multe de spus, însă e mută și *Animus* e cel care exprimă în locul ei. Dar cu timpul *Animus* cade în admirația propriei sale elocințe și continuă să vorbească, epuizând conținutul, până când ajunge să-și dea seama de propria goliciune. Și atunci se reîntoarce spre *Anima* ca să-i asculte iarăși cântecul. . . . Ca o eternă pendulare . . .

În pofida formulei tulburător de moderne în 1925, Wozzeck mai păstra un puternic fior romantic, prezent în exaltarea extremă a expresiei afective, în melancolia dezolantă a celor mai multe pagini, în pateticul exclamației: «Wir arme Leut! Wir arme Leut!»¹ insistent subliniată prin funcția aproape leitmotivică pe care i-o atribuim Alban Berg. Dar expresionismul nu este oare o sechela romantică în arta veacului modern? . . . La același pol — monodrama lui Schönberg, *Erwartung* pe un text de Maria Pappenheim și nu într-o mai mică măsură *Salomea* de Richard Strauss și Oskar Wilde, *Elektra* lui Hugo von Hofmannsthal în versiunea muzical-dramatică a celuiiași Richard Strauss. Gigantismul Orchestral, încordarea expresiei sonore de o vehementă nemițărită în operă, merg alături în mână cu o preocupare prin diferențiat, subtilă și plină de sens, pentru sondajul psihologic, o adevărată «psihanaliză muzică» servită de un mare și mereu rafinat meșteșug compozitional, care ar putea fi echivalată cu ceea ce în tehnica romanului au introdus un Proust, Joyce ori Kafka . . . materializarea sonoră a celor mai obscure impulsuri sufletești. Față de violența melodramatică a verismului, deosebiră este esențială calitativ, concepție, problematică și mijloace, incomparabil mai evoluate. *Județul* (1916) după Dostoevski, de S. Prokofiev, s-ar putea situa în același cadru, în timp ce *Ingerul de foc* (1919), după o nouă de V. Brîusov, de același compozitor, în grandioasa confruntare a lumii cu tenebrele, lasă mai mult răgaz liricii, romanticii afectelor. În sfârșit, cam din aceeași «generație» și nu numai cu un corectiv temperamental, ci și cu diferența unor năzuiri estetice specifice — *Fedra* (1915), după d'Annunzio de Iľdebrando Pizzetti, cu un anumit retormism ce reflectă o calitate a prototipului literar, sau *Pentolpe* (1913) de Gabriel Fauré (textul de R. Fauchois), cu turnurile melodice și armonice ale stilului său modal revărsat în tipare wagneriene, năzuind însă spre o frumusețe a reținerii, a echilibrului în expresie care fără a fi adevărată pasiunii, se afirmă alături ca o calitate a spiritului francez . . .

Cu toate că pe această linie de dezvoltare primul impuls și nota dominantă par a fi fost oate de «opere» în care extrema încordare a discursului muzical și tensiunea dramatică dădă uneori până la limite sînt aproape permanente (*Erwartung* și *Wozzeck*, dar nu într-o mai mică măsură *Salomea* și mai ales *Elektra* care le precede), în continuare se poate constata o tendință mai mult sau mai puțin pronunțată spre un fel de limpezime, preocuparea pentru «dozarea» contrastelor: episoadele de mai mare transparență

sonoră, de un anumit lirism, renăscînd din propria lor cenușă, își recîștigă din drepturi. Deja în actual al III-lea din Wozzeck, a cincea variație din prima scenă (*Invenție pe o temă cu 7 variațiuni* — cântecul Mariei despre copilul orfan, în fa major) dezvăluie resursele dramatice ale contrastului frapant pe care îl generează așteptarea unei scilipiri tonale în tenebrele încordării atonalismului până aici atât de consecvent. Era poate o revelație și o anticipare. Și nu numai pentru cadrul limitat al noii școli vieneză. *Lady Macbeth din departamentul Mzensk* (1934, în noua versiune *Ekatierina Izmailovna*) de Șostakovič lasă un loc important romanticii lirice, vizînd în unele scene dramatice un verism mai evoluat, pentru a reveni în excelent șostakovičienele interludii la vibrante și strălucitoare accente de patos și efuziuni neoromantice caracteristice celor mai prețuite pagini simfonice ale compozitorului sovietic. *Matka* (1930) de Alois Haba tatona înnoirea unei romantici de dragoste — Insuși compozitorul, încercînd o situare diferențiată a opului său, se referea la *Traviata*, *Tristan și Izolda*, *Carmen* — în cele din urmă congelată în masa informației a unei rigori de sistem prin atematism și sferturi de ton, care încătușează orice zbor liric. În *Peer Gynt* (1938), Werner Egk încearcă o sinteză a unor elemente atât de disperate ca ritmica incisivă, jazzul, armonia încordată a disonanțelor aspre, polifonia elaborată, alături de episoade cu ecouri de operetă și melodramă. În stilul compozit al acestei opere interesante, romantica sentimentelor, a expresiei muzicale, își confirmă posibilitatea reînnoirii efectului dramatic. Una dintre cele mai interesante experiențe «lirice» o va realiza Luigi Dallapiccola, pornind de la romanul lui Antoine de Saint-Exupéry în *Vol de notte* (1937—1939), cu sugestive contraste dramatice realizate prin opoziția și alternarea limbajului muzical tonal și serial. Consecvent serial și totuși de o transparentă care face expresia muzicală să nu apară «stufosă» ca la precursorii sale vieneză, următoarea operă a lui Dallapiccola, *Il Prigioniero* (1944—1949) după *La Torture pour l'Esperance* de Villiers de l'Isle-Adam și *Uien Spiegel de Coster*, vîndînd năzuința înnoirii expresiei muzical-dramatice prin abordarea nu numai a unei tehnici noi, ci și a problematici generoase, vibrant umane și cu evidente rezonanțe în actualitate, dezvăluie profilul unui compozitor de o mare cultură umanistă, ce pare să anticipeze — ca și Luigi Nono — tipul modern al dramaturgului muzical. Romantic prin suflul epic și florile lirismului său specific apare Prokofiev în fresca muzical-dramatică *Război și Pace* (1946). În timp ce Benjamin Britten revine cu *Peter Grimes* (1945, după poemul *The Borough* de George Crabbe) la o formulă de compromis într-o operă romantică tîrzie, melodramă veristă și teatrul muzical modern, evoluînd treptat cu Albert Herring (1947, transpunere engleză a unei lui Maupassant, *Le Rosier de Madame Husson*), Billy Budd (1951, romanul lui Herman Melville, publicat postum în 1924) și *Visul unei nopți de vară* (1960, după Shakespeare) spre un stil personal, care i-a asigurat popularitatea, fiind compozitorul modern de operă cel mai des reprezentat pe scenele lumii.

La capătul acestei linii — pe care aș numi-o a romanticii moderne — trei momente semnificative: *La voix humaine* — piesa lui Jean Cocteau creată pe scena Comediei Franceze în 1932, în interpretarea admirabilă a actriței Berthe Boyv, e reprodusă la 6 februarie 1959 pe scena Operei Comice din Paris în versiunea muzical-dramatică a lui Francis Poulenc, regia și decorurile lui Cocteau, interpretarea excelentă a cântăreței Denise Duval — reabilitată cu finețe, bun gust și subtilă analiză psihologică, genul melodramei în muzica modernă. Legătura cu prototipul literar va apare atât de organică în Cocteau avea să exclaim: «Scumpul meu Francis, tu ai fixat ocazia pentru totdeauna, modul de a spune textul meu». *Pasunile greco-antice* (1958) de Bohuslav Martinu, după romanul scriitorului grec Nikos Kazantzakis resuscitat, în cadrul unor episoade de viață contemporană, suflul marilor pasiuni ale tragediei antice, aducînd în desfurarea muzical-dramatică blocuri mari, de sonoritate corală, alternativ cu drama și lirismul unor caractere nete. O acțiune mereu plină de interes, de emoție, într-o

¹ «Noi cei săraci!»

ambianță muzicală modală de remarcabilă unitate stilistică, modurilor bizantine compozitorul însușiindu-le o viață nouă, strălucire și rezonanță modernă. În sfârșit, *Moise și Aron* de Schönberg — compusă între 1930—1932, neterminată, audiată abia în 1954 și reprezentată în 1957 la Zürich — operă postumă pe care Strawinski o considera « întreagă în pofida faptului că este neterminată, asemenea unor nuvele de Kafka, al căror sens lăuntric face imposibilă orice terminare ». Avem aici prototipul unei dramaturgii specifice. E puțin să spui că — asemenea multor compozitori moderni — de la Charpentier, Busoni, la Hindemith, Werner Egk, Carl Orff, Malipiero — Schönberg își scrie singur lăuntric. Compozitorul gîndește, concepe și se exprimă în deșăvșită « entitățile muzico-dramatice ». Asemenea « entităților » alcătuite-simbolice dramaturgice, sînt la baza conflictului care în *Moise și Aron* contrapune inexprimabilul — exprimabilul, lucrul, conceptul a — expresiei, gîndirea — real zăru, conținutul — formei, voința — iubirii, etc., etc., contradicții immanente existente. Concretizarea acestora în conflictul care contrapune pe Moise — gîndirea, legea, abstracțiunea spiri-tuală, voința — fratelui său Aron, întru toate termen antagonici, 4 nu este, inițial literar-dramatică (deci libretistică) și ulterior muzicală, ci din capul locului muzical-dramatică prin însuși nucleul generator al imaginii centrale: Moise, întrupînd abstractiunea gîndirii, nu cîntă niciodată, vorbește (Sprechgesang). În timp ce parăsură lui Aron, cel ce exprimă, concretizează țelul abstract spre a realiza ceea ce Moise gîndește, contrastează prin cantabilitate (bineînțeleas că nu italiană). Contrast muzico-dramatic pe care Schönberg îl impune subliniat din al doilea tablou, concepiind așel lung « duet » care contrapune, alternativ și simultan, cantiența lui Aron, declamației lui Moise. Contrastul se amplifică pînă la a deveni întru chipul dualismului tragic care pare a fi sfîșiat conștiința și personalitatea artistului modern Schönberg. Dualism tragic, deoarece compozitorul nu întrezărea decît soluția evadării spirituale în neantul în care domnesc legile gîndirii pure, implicit în negarea concretului uman, social. Soluție absurdă prin excluderea unui termen al contradicției, metafizică prin neputința de a opera sinteza, imposibilă — ceea ce explică de ce Schönberg nu a putut termina opera. Textul actual al l. l. lea, publicat ca un adăus la partitură, nu rezolvă cu nimic drama muzicală care se încheie cu sfîșietoarea izbucnire a lui Moise după ce sfărîmă « tablele legilor »: « O Wort, du Wort, das mir lehnt ! ».

Adevărată operă filozofică modernă, încolo de limitarea la care se constrînge prin neputința unei soluții dialectice a conflictului, de o rară plasticitate și profunzime a imaginilor menite să concretizeze gîndirea, *Moise și Aron* impune un mod de a face literatură muzico-dramatică și nu o simplă « literaturizare » — protestată de un anumit hedonism muzical ce se cutremură la « invazia » gîndirii filozofice și literare în « infabulul » arti sonore. E vorba aici de o categorie aparte, specifică, în care cuplul bîtrînului Saint-Evremond, « poetul și muzicianul la fel de stîngerlii unui de celălalt » se prefăce calitativ, într-o unitate creatoare organică, într-o convergență sinergică spre țelul unic.

La celălalt pol — o seamă de lucrări care tind să revină la o concepție asupra artei muzicale anterioară romantismului. « Animus et Anima »... Tendința spre a o « artă obiectivă », spre un nou clasicism, se cristalizăz manifest și teoretic tot pe la începutul deceniului al treilea, Scrisoarea lui Busoni¹, adresată lui Paul Bekker și semnificativ intitulată « Junge Klassizität », cerea repunerea în drepturi a melodiei pentru o nouă or entare pol fonică a muzicii. Busoni — care avea să-i dedice lui Jakob Wassermann

culegera de articole teoretice reunite sub titlul « *Von der Einheit der Musik* » — pleda pentru o reîntoarcere la Bach; Ernst Kurth publica « Bazele contrapunctului linear »; cei șase în Franța preconizau aceeași « reîntoarcere » la Bach, la arta lui Rameau și Haydn, iar Jean Cocteau, mereu și neobosit animator, publica a doua sa lucrare consacrată muzicii-manifest, intitulată în sensul noii tendințe *Le Rappel à l'ordre*. Pe tărîm creației apar lucrări ce reflectă clar aceste tendințe. *Socrate* (1918) de Erik Satie este aproape un manifest antiromantic, promovînd forme primare de muzică polifonică, tonalismul și expresia cea mai despuată², pentru a provoca aceeași impresă de ostentativă « reîntoarcere la trecut » și desene e « îngriște », din aceeași perspectivă, ale lui Picasso, *Der Doktor Faust* (1925) de Ferruccio Busoni după vechea piesă pentru marionete, apare ca o concretizare a teoriilor compozitorului, uşulînite încă o dată în prefață prin afirmarea cerinței — de a se reveni la « muzica absolută » în operă.

Depășind expresionismul avangardist al primelor sale opere, Paul Hindemith afirmă tendințe « clasice » în opera *Cordillac* (1926). În timp ce dramaturg lăuntric lăuntric — ce Ferdinand Lion, după o năvălă de E.T.A. Hoffmann — e construit într-un stil romantic-verist, muzica-ueverură³ de la « numere », în forme concertante și cu un limbaj polifonic dens — pare să se dezvolte paralel, independent de dramă, sincronizarea unor episoade lăuntric impresă că este cu totul întîmplătoare. Această « divergență » între faptul dramatic și faptul muzical, utotul dezvoltîndu-se tot mai mult spre imperiul unei logici constructive, instrumental-concertante, devine un procedeu dominant în următoarele opere ale lui Hindemith, cu deosebire în *Mathis der Mahler* (1934) și în *Die Harmonie der Welt* (1951), pe care de cele mai multe ori muzicologia îl constată. Îi inventariază sub eticheta de neoclasicism, dar nu-i lămurite semnificații și eficacitatea muzico-dramatică. Spre deosebire de ceea ce se întîmplă la Händel sau la Mozart, în opera cărora construcția muzicală cea mai elaborată se dezvoltă într-o permanentă legătură cu drama, cu faptul dramatic, la Hindemith are loc o « emancipare » de acest fapt. E poate o formă a protestului împotriva abuzului de patos, de expresie debordantă — proprii artei romantice și continuatorilor ei expresionisti — cu atît mai ostentativă cu cît muzicalmente se înalță pe fondul unor acțiuni și caracterelor ce par să se preteze tocmai la un asemenea patos al expresiei (vezi acțiunile și profilul eroului central din *Mathis Pictor*).

Același tendințe în opera-oratoriu *Oedipus Rex* (1928) de Strawinski. Ostentație premeditată din clipa în care compozitorul cere unanimul Jean Danielou să traducă libretul lui Cocteau în latină — limbă « pietrificată », de o « sonoritate moartă », devenită « monumentală și imunităz împotriva oricărei trivializări », avea să spună Strawinski mărturisind dorința de a scăpa de influența textului într-o tragedie care prin caracterul static și imobilitatea personajelor, trebuia să-i servească drept pretext și piedestal construcției muzicale.

« Omul ! Omul ! Omul ! omul puternic decît destinul ! »

GEORGE ENESCU

Oedip — capodoperă enesciană, își dezvoltă în acest context cu o mai multă strălucire cîteva din multiplele semnificații. Muzicologul francez René Dumesnil scrie: « O operă care e fără măsură comună cu orice altă, o muzică ce scapă oricăror influențe, se eliberează de orice reguli, și totuși nu pare a contraria gustul, un echilibru admirabil, o noblete și o grandoare care se menține fără a sîbi, dar și fără a obosi, auditoriul — o operă magnifică ». (*La Musique en France entre les deux guerres* — « *Milieu du Monde* » — 1946, p. 144). Și totuși *Oedip* (1936) cu multe din rădăcinile sale în pămîntul natal — și poate tocmai de aceea greu pentru un muzicolog francez

¹ Schönberg sublinia într-o scrisoare: « Moise al meu seamănă cu cel al lui Michelangelo. Nicidcum nu este uman. »

să-i deslușească zonele de germinație — în mijlocul unei perioade atât de frământate, pune probleme și impune soluții, care o fac să nu apară totuși ca un monument izolat în peisajul panoramic al opereii contemporane.

Tudor Vianu în *Studii de literatură universală și comparată*, vorbind despre receptarea influențelor antice în Renaștere, pune problema studierii acestor influențe « în întreaga cultură modernă », « ca evenimente ale lumii moderne » (cap. *Renaștere și Antichitate*, p. 38, ed. II-a). Un studiu al Antichității în operă se îmbracă muzicologic tocmai în sensul stabilirii « relațiilor genetice », a procesului specific de « receptare » a influențelor antice « ca evenimente ale lumii moderne ». Ceea ce poate fi revelator, dezvăluind viziunea despre lume a compozitorului, « alianța ideologică » — cum spune Tudor Vianu — pe care concepția sa a căutat-o în mit, în același timp revelator ca o modalitate posibilă și interesantă la extrem a dialogului muzicii cu literatura în operă în general, în opera contemporană în special.

Dacă Elektra (1909) de Richard Strauss — marcând începutul fecundei sale colaborări cu Hugo von Hofmannsthal — « receptează » tramele tragediei lui Sofocle, pentru a urzi în spirit expresionist o dramă a violenței, de o continuă progresie sonoră în expresia ororilor ce se nasc dintr-o adevărată perversiune a răzburării, *Pénélope* (1907—1913) de Gabriel Fauré reflectă un ideal de frumusețe tihnită, de grație, vigoare și echilibru, afirmându-l încă posibil în pragul unei epoci care se anunță furtunoasă, iconoclastă, *Antigona* (1927) — adaptare liberă după Sofocle de Jean Cocteau — se situează între aceste două extreme, muzica lui Honegger încercând să se obiectivizeze într-un ton epic, dominat de o ritmică vară și pregnantă, în fața căreia melodia, de cele mai multe ori, cedează. Este mai mult o reconstituire sonoră, inițial muzică de scenă pentru textul lui Cocteau realizat în 1923 de Charles Dullin la « Atelier », ceea ce, bineînțeles, avea să influențeze construcția muzical-dramatică a partiturii operiei. Peste două decenii și mai bine (1949), Carl Orff reluând *Antigona* lui Sofocle în traducerea liberă a lui Hölderlin, va duce la limite extreme folosirea elementului ritmic în expresia tragicului, folosind un gigantesc aparat de percuzii, cu excluderea cordeilor... Și e interesant de constatat — și de studiul din punct de vedere dramatic — că și într-un caz și în altul, tragișmul profund, cremătorul prin dezordinea simțurilor spre care conduce trepidant întreaga acțiune, s-a reflectat în conștiința și sensibilitatea a doi proeminenți compozitori contemporani cu deosebire prin valori ritmice. Melodrama mimată *Amphion* (1931) se naște din colaborarea lui Arthur Honegger cu Paul Valéry și are ca punct de plecare o idee dragă scriitorului, expresia propriei sale arte poetice enunțată în *Eupalinos* (« Il faut que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé »)¹. Intruchipată în mitul lui Amphion, omul care impune naturii construcția ordonată prin virtuțile miraculoase ale muzicii și poeziei. Temă prin excelență seducătoare pentru un muzician: de la zgomot, la sunet, muzica se organizează treptat din elemente simple, culminând într-o fugă paralelă cu construcția Tebel... În contrast cu această plasticizare prin muzică a unui concept mitologic-intelectual, *Les Malheurs d'Orphée* (1926) de Darius Milhaud pe un libret de Armand Lunel, transpune mitul lui Orfeu într-un cadru modern provençal, prilejuind o muzică de o simplitate extremă, o acțiune muzical-dramatică de un unanimități mișcătoare.

Oedip de George Enescu și Edmond Fleg se impune în ansamblul acestora prin poezia tragică și monumentală care nu este aceea a exceselor, ci a profunzimii, originală nu prin stilizări, transpuneri, ci prin « alianța ideologică » căutăta de autori în mitul și tragedia lui Oedip pentru afirmarea patetică — și nici de cum « pietrificată » într-un statuar de evocare funebă — a unui ecris umanist într-o perioadă tulbură și frământată, când o seamă de evenimente din viața socială, ca și reflexul lor în artă, tind să

clintescă în conștiința încrederea în om și omie. Concretizând enigma Sfinxului și răspunsul lui Oedip din vibratul « Omul e mai puternic decât destinul », tragedie a muzicală a lui George Enescu e luminată ca într-o străfulgerare de vigurosul mesaj umanist, amplificat de multiple rezonanțe actuale, statufic în eternitatea umană. Amploarea tragică a acestei afirmări conferă Oedip-ului enescian proporții, monumentalitatea și profunzimea capodoperei.

În timp ce Enescu revedea definitiv partitura tragediei, motivul oedipian se mai cristaliza în alte două drame. Oedip (1930—1932) de André Gide ținea să relice ambiguitatea mitului, văzând în eroul care descifrează enigma, dar ignorăza propriul său destin, pragmatismul celui însetat de putere (« și am înțeles îndată arma de a face din această ignoranță chiar, forța mea »), în răspunsul dat Sfinxului — formula omului de acțiune (« singura parolă... e Omul... și forța mea e că nu admitem alt răspuns la oricare ar fi putut fi întrebarea »). În *Mașina Infernală* (1934), Jean Cocteau îl înfatizează pe Oedip tânăr, imponent, ambițios, stăpânit de « demonul aventurii ». Insuși Sfinxul îi sugerează răspunsul la enigmă, împingându-l astfel în angrenajul « mașinii infernale » a destinului, care face ca « toate neajasele să apară sub masca șansei ». Oedip capodoperă « după falsele fericiri... adevărata nenorocire ». « O capodoperă a groazei se desăvârșește » — spune Tiresias în clipa în care « una din cele mai perfecte mașini construite de zeii infernali pentru nimicirea matematică a unui muritor » își împlineste cel din urmă rost.

S-ar putea stabili relații, influențe, determinări comune? ... Ne-am tentat un studiu comparativ, căruia îi vom da curs cu alt prilej, pentru a releva nu numai în ce măsură « simbolurile miturilor grece sînt cheile de boltă ale psihologiei moderne », cum recent sugera Antoine Goléa, ci și cât de diversă poate fi interpretarea mitului captat în receptacolul gândirii contemporane. Sînt preferințe și adieziuni... Ceea ce nu ne împiedică să constatăm în adaptările lui Gide sau Cocteau, cum psihul se pulverizează, aureola lui se estompează pas cu pas sub lupa unei analize psihologice de o rafinată acuitate modernă, pentru a-și inevariabil sublimul înforul tragic. Cu nimic mai puțin în expresia sensibilității contemporane, Oedip-ul lui Enescu-Fleg vădește o gândire actuală care se încadrează în mit fără a-l dezregala, păstrîndu-i coerența și, densă, substanța tragică. Ceea ce ne permite să vorbim de un « eveniment ».

Impresionați de acest « eveniment », unii comentatori străini au fost derutați de fenomenul stilistic care-l însoțește, nereușind să-l explice exclusiv prin datele cunoscute muzicii occidentale a timpului, în a cărei ambianță a « tîșnit » neașteptatul Oedip. Derută explicabilă, deoarece tragedia enesciană impunea un fenomen stilistic: cu totul nou în teatrul muzical, o nouă sinteză în care elementul primordial îl constituia aportul specific al școlii muzicale naționale românești care pășea cu consistența unei copodopere lirice în istoria valorilor universale. Oedip era în același timp expresia unei trepte superioare cucerită în afirmarea școlii naționale prin calitatea mesajului de largi rezonanțe, cât și prin gradul de elaborare al limbajului muzical, trecînd dincolo de orice prag al folclorismului frust pe care se prezenta de obicei o școală națională la porțile recunoașterii universale. Era în fond o apariție neașteptată în lumina occidentală. Școala muzicală ceă, cu vechi tradiții, aducea după *Katia Kabanova* (1921), după *Furtuna* lui Ostrovski și *Vulpisora* isteț (1924, delicioasă spirituală într-o originală formulă de alegorie), tonul mai grav al problematicei din operele următoare ale lui Janacek, *Cazul Mokropols* (1926, după Čápek) și *Amintiri din casa morților* (1928, postumă, după Dostoievski), al căror mesaj era întrucîtva limitat de o anumită viziune expresionistă. După viguroasa afirmare prilejuită de *Catatea* lui Barbă-Alboară de Bartók, școala națională maghiară își reînnoia aportul într-un cadru net folcloric cu *Harry Jones* (1926) și *Sedzătoarea săcușoasă* (1933) de Zoltan Kodaly, a cărui muzică asimila cuceriri tehnice ale impresionismului. La rîndul său polonezul Karol Szymanowski,

¹ Trebuie ca templul meu să miște oamenii cum îi mișcă obiectul iubit.

în *Hogith* (compusă în 1912, dar reprezentată abia peste un deceniu), cîntă sacrificiul tragic al iubirii într-un cadru oriental de basm, punct de plecare pentru o muzică dramatică al cărei fond folcloric se îmbină cu elemente orientale, asimilind rafinamentul tehnicii impresioniste. Compozitor de o largă cultură umanistă și cu talent literar, Szymanowski a plecat pentru o trează superioară în cultura muzicală națională, impunînd școala poloneză pe plan universal. Școala jugoslavă se afirmă cu *Ulenpije*-ul croat al lui Ivo Jakov Gotovac, *Erstengorani* (1938, după o povestire de Milan Begović), în limitele unui folclorism viguros, iar peste un deceniu cu o « dramă simfonica », de o extrema densitate polifonică, în spirit hindemithian, *Coriolan*, după Shakespeare, de Stepan Sulei. În acest ansamblu, din care lineilele tale nu se poate omite creată a lui Rică în lui Martinu — *Comedie pe pod* (1935) sau *Juliette* (1936), care premerge *Pasi, una greacă* — operele lui Manuel de Falla, *La Vita breve* (1913) și *Estrella de marul* *Pedro* (1923), comedii muzicale de Carl Orff, *Luna* (1939) și *Șireata* (1943, ambele create de compozitor după povestiri de Grimm redând într-o versiune modernă tradițiile singiel-ului german, *Oedip* de George Enescu apare ca un fenomen nou și monumental, ca o sinteză cuprinzătoare a tendințelor unei întregi perioade, a cărei semnificație încă nu a putut fi pe deplin deslușită, opera intrînd în circuitul mai larg al cunoașterii abia în ultimul deceniu.

Afirmarea încrederii în om, în umanitate, rămîne, în pofida căilor sinuoase și contradictorii pe care le are de parcurs, una din liniile majore ale dezvoltării artelor din decenul al treilea pînă azi, linie de-a lungul căreia, într-o varietate de tendințe, curente și stiluri, se grupează realizările cele mai semnificative ale literaturii și muzicii în dialogul lor « operistic ». Chiar în primii ani de după înfrîngerea războiului mondial, în strînsă legătură cu mișcarea socialistă, apar forme și formule de teatru muzical militant, mijloc de o strînsă colaborare creatoare între scriitori, muzicieni, pictori, artiști angajați. Cu toate că din punct de vedere muzical formele de început sînt uneori rudimentare, mișcarea acumulează o experiență teatrală plină de interes și consecințe pe plan muzical-dramatic.

Teatrul lui Bertold Brecht constituie unul din nucleele importante ale acestei mișcări în Germania. Poetul care, întors din război pentru a participa la revoluție și a asista la eșecul ei, recită și cîntă acompaniindu-se la ghitară poemele din vitoarea *Carte de predici*, autorul unor piese care în 1922 înzuc Premiul Kleist, « drama-turgul » lui Deutsches Theater din Berlin, asistentul lui Max Reinhardt și Erwin Piscator — face experiența « teatrului politic » și ajunge la concluzia eficienței sale sporește prin muzică. Colaboratorii muzicali ai lui Brecht sînt Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith chiar, într-o primă perioadă, Paul Dessau mai tîrziu. Se consideră adevărat că Brecht a jucat în muzica germană rolul lui Cocteau în Franța, ceea ce în anumite limite e adevărat. Istoria consemnează prezența singiel-ului *Mahagonny* de Brecht și Weill la festivalul de opere scurte organizat în 1927 de Hindemith la Baden-Baden. (Pentru același festival Darius Milhaud avea să compună cele trei « opere-mînu », opere scurte, fiecare avînd o durată de zece minute, pe texte de Henri Hopennot, mai întîi *Răpirea Europei*, ulterior *Pădăria Arianei* și *Elberarea lui Tezeu*, (trilogie mitologică tratată spiritual, cu apropiuri pline de umor și sarcasm de actualitate). Ulterior amplificate în trei acte sub titlul *Gloria și decădere a orașului Mahagonny* (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny), singielul cîntă cu semnificativă ostentație pămîntului visurilor nerealizate de revoluția înăbușită. Cunoscută *Operă de trei parole* (1928) — urmată de *Der Jasäger* (1930) — concretizează modalitatea metaforică specifică teatrului muzical al lui Brecht și Weill: parabola transpunerii realităților societății capitaliste în lumea pungașilor și cerșetorilor, amplifică eficiența criticii, dezbaterii de idei. Așa numitul « efect de distanțare » (Verfremdungseffekt) menit să îndepărteze pe interpret și spectator de personaj pentru a favoriza o atitudine critică, se reali-

zează aici prin îmbinarea dinamicii teatrului liric cu statica teatrului epic bazat pe scenotehnică montajului: cuvînt, muzică, acțiune, decor și efecte scenice, se desfașoară separat, ori se combină « contrapunctic » pentru a demonstra. Se asimilează procedeele ale operei vechi în forme închise, muzica însușiindu-se alert în dialog și atunci cînd e introdus de scurte izbucniri recitative, sau orchestrale, care se articulează cu replica. Fîind în general o formulă de spectacol interesant, muzicianul — și nu numai muzicianul — regăsește totuși că modalitatea alegorică a teatrului brechtian, atît de substanțială prin dezbaterii de idei pe care o mijloacele rămîne și aici o « reprezentare » de teatru, primind o « replică » muzicală în ultimă analiză simplă, limitîndu-se a fi o « operă-entree », atunci cînd bogăția sa de semnificații ar solicita mai forța de generalizare și sinteza unei « muzici de mari resurse expresive. Mai « muzicală », păstrînd însă tehnica « distanțării critice », ca și principiul economiei mijloacelor orchestrale, este *Osîndirea lui Lucifor* (1951) de Paul Dessau și Bertolt Brecht. M se pare însă extrem de interesantă recenta tentativă a tînrului compozitor român Corneliu Cezar, spre o sinteză muzicală superioară a esenței teatrului lui Brecht. Ceea ce înseamnă că « formula » brechtiană nu numai că nu a fost zadarnică pentru teatrul muzical, ci e încă departe de a-și fi dezvăluit pe deplin virtuțile și fecunditatea ca moditate muzical-dramatică posibilă și, cine știe, poate chiar de cuprinzător succes.

Experiența operei sovietice, de la *Donul liniștit* (1935) de Dzerjinski, ca prim impuls semnificativ al operei realist-socialiste (cu toate că operele sale ulterioare pe teme soviетiene, *Pămînt destelenit* (1937) și *Scoala unui om* (1960), nu au mai reușit să reproducă succesul debutului său) la *Tîndra Gardă* (1947) de I. Meitus după Fadeev, *Familia Taras* (1950) de Kabalevski după romanul *Neînfrîngîții* de Boris Gorbator, pentru a culmina cu *Povestirea unui om adevărat* (1948), după romanul lui Boris Polevoi, de S. Prokofiev, duce mai departe, în condițiile culturii socialiste, această linie a teatrului muzical militant, adoptînd formula operei romantice, lărgită cu unele cuceriri ale operei contemporane, năzduind spre o nouă înțelegere a dramei muzicale populare, adaptată condițiilor specifice ale actualității sovietice. Experiența care fixează o modalitate rodnică a dialogului muzicii cu literatura, inspirată la rîndul ei din cea mai arătoare actualitate.

... eines Tages ein Meisterwerk geschrieben sein wird, das so sehr in die Zukunft weist, dass man auf Grund seines Daseins von einer « Weiterentwicklung der Oper » wir reden können.¹

ALBAN BERG

Răspunsul lui Alban Berg la ancheta revistei din Stuttgart consemna, în 1928, o stare de fapt. După aproape patru decenii principala întrebare mai e actuală, răspunsul autorului lui *Wozzeck* de asemenea. S-ar putea repeta — împreună cu cel care, purtînd nostalgia capodoperei menită să deschidă drumul noi teatrului muzical, ne-a lăsat totuși una dintre cele mai semnificative — că « folosirea mijloacelor actuale » nu, a garantat un progres real. Berg se refera anume la « cinematografi, revisturi, difuzor muzică de jazz », recuzate în măsura în care, ca procedee extrateatrale, invadeau în acea vreme opera, recomandîndu-se panaceu universal în presupusa ei « criză », lăta de ce, indicînd « alte mijloace decît numai cele rezultate din ultimele descoperiri »,

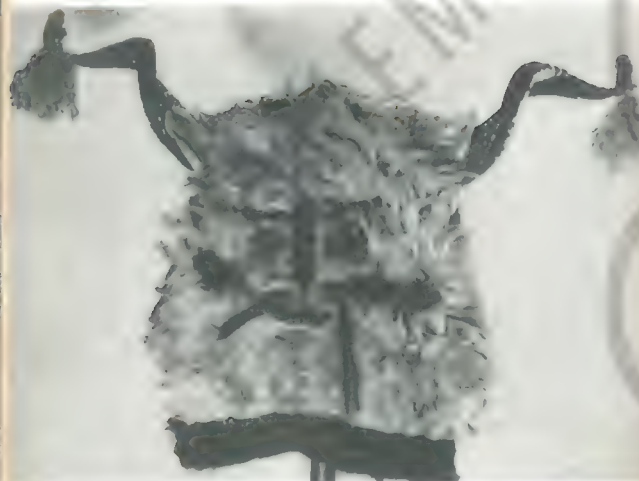
1 ... Inter-o și se va compune o capodoperă care va deschide calea spre viitor în așa măsură, încît la baza existenței sale vom putea vorbi despre o dezvoltare pe mai departe a operei » (Neue Musikzeitung, 1928).

Berg se referea, oricât s-ar părea de ciudat, la ceea ce poate să placă (« was gerade beliebt ist ») și se întreba dacă, în condițiile date, această « dezvoltare pe mai departe » este neapărat și întotdeauna — necesară și dacă nu ar putea fi de ajuns « să faci muzică frumoasă la teatru bun, sau — mai bine spus: să faci o muzică atât de frumoasă, încât — totuși — să iasă din asta teatru bun. »

Reținem, subliniate aici, două idei prețioase: a eficienței operei prin muzică și a unui potențial de maximă accesibilitate prin înșăși eficiența dramatică a muzicii. Numai că această eficiență nu se cucerește ușor. Muzica dispune acum de un vast și proteic arsenal de expresie, spectrul ei e cu mult mai cuprinzător, poate ataca frontal o problemă mai complexă, mai subtilă, e în stare de o analiză psihologică diferențiată. Un dialog cu literatura cea mai modernă devine posibil, necesar — și aceasta înseamnă tot mai mult operă contemporană. Dar — s-a constatat adeseori cu amărăciune — acesta e un drum pe care s-a ajuns la divorțul dintre operă și publicul ei tradițional. « Fal-mosul divorț » este un mit etern — spunea în 1958 Martinu în cadrul unei anchete organizate de Claude Rostand. Se impunea a defini nu termenul divorț, ci termenul public. Există un public al concertelor, al radioului, al filmului. Chiar și muzica modernă își are publicul ei ».

Că opera își are publicul ei tradițional, e o realitate. A-l defini, înseamnă a-i preciza preferințele aproape exclusive pentru delicia fanate ale melodramei și ale unui anumit belcanto. Perpetuate anacronic — și mai mult ca o nostalgie crepusculară, decât ca o adevărată pasiune — în lumea de azi, generează derută, stagnare... confuzie de valori. « Să nu vorbim deci de divorț, ci de neînțelegere » — replica Dallapiccola cu ocazia aceleiași anchete. Neînțelegere care provine din acceptarea facilului și refuzul oricărei idei. Dar opera contemporană — în egală măsură opera care de-a lungul vremii a fost ecou al unei problematice umaniste — își are însă propriul său public dincolo de hotarele unei atări « neînțelegeri ». Un public potențial în rândurile celor care în literatură, în teatru și film, în artă în general, caută mai puțin delicii, cât transfigurarea artistică a sensibilității, a problematicei contemporane, răspunsuri pline de emoție și sens la întrebările acute ale actualității despre om și existență. Problema formării acestui public se pune calitativ, nu static, e o chestiune de profil spiritual și cultură umanistă, mai mult decât una de înțelegere muzicală complexă, de adaptare prin sensibilitate și gândire, decât prin specializare tehnică.

Iată de ce nu e cîtuși de puțin lipsită de sens tentativa transunerii în operă a literaturii celei mai moderne. Sînt precedente ilustre încă din pragul acestui veac, reînnuite în continuare, chiar dacă nu întotdeauna cu egal succes. Cu atât mai mult cu cît abordarea unor modalități ca cea a literaturii lui Kafka, sau Beckett nu putea fi dintr-un început decât plină de dificultăți. Compozitorul german Hans Werner Henze (n. 1926) făcea o primă tentativă, în 1951, cu *Ein Landarzt* de Kafka. În cadrul mai modest al unei opere radiofonice. După *Teatrul minunilor* (Cervantes, 1949), Henze realiza o experiență temerară, retrăgîndu-se apoi, nu fără a profita, pe un teren de oarecare certitudine, în *Boulevard Solitude*, semnificativ, pe cît de temerară, trebuia să fie încercarea lui Gottfried von Einem (n. 1918) de a aduce pe scena de operă, în 1953, *Procesul* lui Kafka. Compozitorul — care în 1947 se prezenta în cadrul festivităților de la Salzburg cu *Moartea lui Danton*, beneficiind deopotrivă de valoarea dramei, ca și de prestigiul lui Büchner în lumea operei, după *Wozzeck* — miza pe titlul de mare răsuneț în literatura modernă. Adaptarea libreturilor Boris Blacher și Heinz von Cramer i-au facilitat accesul la substanța romanului, evitînd cu abilitate alternările supărătoare. Acestea au apărut însă o dată cu muzica, în afara cîtorva efecte spontane, disparată la extrem într-o împeștrare stilistică — de la Stravinsky anemiât, la Puccini și jazz — nouă oricărei transunerii echivalente. În sfîrșit, mai recent, tentativa compozitorului australian adaptat la climatul londonez, Mark Wilkinson (n. 1929) care, într-o lucrare



mai scurtă și de caracter concertant pentru voce și grup instrumental, tatonează posibilitatea unei « muzicalizări » a enigmaticei și mult controversatei drame a lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, folosind procedeele rafinate acumulate la școala lui Varèse, Luenig, Session și Messiaen.

S-ar părea că dialogul muzicii cu literatura devine, în astfel de cazuri, extrem de dificil, că deși muzica dispune de mijloacele celei mai diferențiate expresii, specificul ei e pus la încercare prin însăși specificitatea unor modalități literare ieșite din comun. Aici conflictul — temelia unei întregi « sintaxe » muzical-dramatică pînă și de la Wagner încoco — se vaporizează în atmosferă, caracterele își dizolvă identitatea în fluxul notației psihologice, transformîndu-se într-un fel de mecanisme bio-psihice puse în situația de a reacționa sau înregistra reacții și percepții cu un automatism care devine măsură a alienării personalității, analiză cedează șocul psihanalizei, replică adeseori aforismului, în timp ce coordonatele fundamentale ale acțiunii dramatice se destramă, confundîndu-se în magma atemporală și aspațială în a cărei obscuritate ar cristaliza mai pur un sens al existenței, o aproximare a destinului uman.

Dar aici esențială pare a fi mai puțin natura mijloacelor de expresie în sine, cît concepția care le pune în joc, dramaturgia muzicală. Și e cert că arta unui Kafka și Beckett, Eugen Ionescu, preîntinde o nouă « sintaxă » muzical-dramatică. Sintaxă care ar situa muzica în altă postură decît aceea a unui, în ultimă analiză, simplu adăug — ilustrație, comentariu, subtext sonor al unui text ce rămîne parte și funcție esențială în dramă — și ar transfera-o în însăși substanța dramatică, așa cum în condiții, limitate și cerințe specifice momentului lor, au făcut-o un Monteverdi, Mozart, Wagner, Alban Berg și Schönberg. Pe de altă parte, dramaturgia unui Beckett sau Eugen Ionescu, în care verbul ca densitate și incantație face parte din cea mai intimă substanță a dramei, atavism al unor vechi tradiții de teatru ca poem dramatic, poate genera un nou lirism, de o factură inedită, beneficiind de cele mai recente cuceriri ale muzicii. Si cîte încă alte sensuri posibile sugerate de literatura contemporană spre a întrezări chipul reînnoit al teatrului muzical, capodopera despre care vorbea Alban Berg? . . .

Dar pînă la a avea revelația ei, compozitorul preferă un teren al certitudinii: « să faci o muzică atît de frumoasă, încît — totuși — să iasă un teatru bun ». Succesul lui Henze cu *Boulevard Solitude* (1952) aproximează principiul. E Manon Lescaut al abatelui Prévost într-o ingenios modernizată versiune germană de Grete Weil. Certitudine era nu atît « vecinătatea » lui Massenet, sau Puccini, cît faptul că subiectul — care de la pantomima-balet a lui Halévy și « opéra-comique » a lui Auber, la partitura magdeghuzului Kleinmichel și melodrama veristă, își confirmase virtuțile « lirice » reînoind de fiecare dată un anumit succes — se preta la « modernizare » păstrînd în linia de bază o gândire muzical-dramatică încercată. De aici schema distribuirii episoadelor dramatice în « numere » — Henze o va păstra în lucrările ulterioare — repartiția « clasică » a vocilor — soprana de coloratură lejeră pentru Manon, tenor cu pasaje susținute în maniera italiană la des Grioux, brîo baritonal pentru Lescaut — paralel cu « demonizarea » multor episoade în spiritul unei anumite literaturi expresionist-fantastice, relativă modernizare a cadrului a unor procedee scenice, a psihologiei. . . Parloarul de la Saint-Sulpice se preface în sala unei biblioteci universitare unde des Grioux își caută u'tarea în studiu, balerine-studente îl îmbră cu tomuri imaginare în timp ce corul intonează un cîntec trist de dragoste pe text latin de Catul, eroul devine cocainoman, etc., etc. Muzica participă la toate acestea subtil, sensibil, cuceritor chiar: melodică schönbergiană, tehnică serială, toate resursele moderne ale armoniei, ritmicii, orchestrației, forme de tratare vocale diverse între « sprechgesang » și arii cantabile în manieră pucciniană înnoibilă. Stil sintetic definind personalitatea unuia din cei mai « agreați » compozitori de operă din Occident. Henze reușea această performanță la 26 de ani. *Regele cerb* (1956, după Gozzi), *Prințul de Homburg* (1960,

după Kleist) — fără a mai ajunge la strălucirea unei « Geniostück » cum e apreciată *Boulevard Solitude*, explora cadrul aceleiași romantici formal modernizate, lăsând impresia că lărgeste zona certitudinilor... Dar în 1961 *Elegie pentru tinerii îndrăgostiți* vrea să spargă cadrul, cedând tentației teatrului psihologic pe planul dezbaterii etice. Chiar dacă în spiritul lui Ibsen, Strindberg, al dramei expresioniste timpurii, *Elegie*... ar putea însemna o incursiune « lirică » în teatrul de factură mai modernă. Englezul Wystan Hugh Auden, poetul lui « Age of Anxiety » și libretistul lui Stravinsky la *The Rake's progress*, îi oferă argumentul literar — drama consumată într-o împletire de sinistru-grotesc și tragic, în ambianța unui poet fără scrupule care mimează geniul în maniera lui d'Annunzio. Realizarea muzicală, încredințată unui aparat vocal și orchestral redus, de cameră, poartă semnul virtuozității, dar formula rămâne în esență aceeași. Ceea ce face ca substanța dramatică să nu se înnoiască efectiv, vădind compromisul la circumstanțele genului: o patină estetizantă, un ton de efectare literaturizantă; care, mai mult decât simplu colorit de specie, disimulează fonul melodramatic, învalind întreaga lucrare ca o negură deșertă, glacială, artificială. Virtuozitatea nu poate decât voala compromisul, drumul unor atari certitudini până la urmă se infundă...

Condiția operelor contemporane ca dialog al muzicii cu literatura își găsește aceeași confirmare la Giselher Klebe (n. 1925) a cărui experiență, în limite similare, caută certitudini actualizând, sau căutând rezonanțe posibile unei sensibilități moderne, în teme de prestigiu literar — *Hotii după Schiller* (1957), *Assoluto* lui Cezar după Shakespeare (1959), *Dozilele mortale după Feau de chagrin* de Balzac (1959), *Alkmené* după « *Amphytrion* » de Kleist (1961) — sau literar-operistic — *Figaro divorțat* (1963). Ultima reeditează pe planul satirei sociale experiența lui Henze cu *Manon*. Refugiați din fața fascismului, emigrați germani urmăreau în 1937 la Praga reprezentarea « comediei » lui Odön von Horvath *Figaro lässt sich scheiden*, surzind cu o amarnică melancolie la episoade ce parodiau propriul lor destin. Era un fel de continuare și actualizare atemporală a comediei lui Beaumarchais: eroii emigrează, conții Almainville scapătă, Figaro și Suzana deschid un salon de cofetărie. Cherubino prosperă ca proprietar al unui local de noapte, etc. Desigur că era un excelent subiect de operă și Klebe găsea aici destule certitudini pentru o operă de tip italian cu « numere », ceea ce îi asigura o bază dramatică că, lăsând drum netaștă compoziției, care folosește un limbaj muzical modern, și o orchestră echilibrată la proporțiile celei mozartiene.

Efortul spre ceea ce s-ar putea numi o echivalență de sens literar a operelor se impune ca o tendință generală a creației muzical-dramatice actuale și acest fapt pare a fi tonalitate dominantă în preludiul la o nouă existență a operelor. Chiar și atunci când căile de acces sînt în parte netezite de certitudini, care pot fi deopotrivă cele căutate de Henze și Klebe în cele două ingenioase « parafraze » operistice, ca și în sinteza primară a speciilor artistice preexistente într-unu n japonez (Benjamin Britten în *Curlew River*, (1964) sau mister medieval (Potopul de la Figaro Stravinsky, 1963), dramaturgia încercată a unei piese de Kleist (*Logodna la San Domingo* de Werner Egk, 1963) sau Garcia Lorca (*Nunta înșelată* de Wolfgang Fortner, 1957), tragedia antică în prelucrarea unui Paul Claudel (*Darius Milhaud* completează în 1949 cu *Eumenidele* trilogia sa antică) sau Hölderlin (*Odipus der Tyrann* de Carl Orff, 1959), sensuri și destine cristalizate într-o proză de largă circulație (*Prizonierul* 1949, de Dallapiccola, după *La Torture par l'Esperance* de Villiers de l'Isle-Adam și *Ulenpiegel* de Coster, etc.), sau chiar o suită de stampe a gravorului William Hogarth în stare să inspire lui W. H. Auden și Chester Kaimson subiectul unei opere ca *The Rake's progress* (« Aventurile unui desfrînat », 1951) de Stravinsky, lucrare cu caracter compozit, cu pasiște de bel-canto, ecouri de Scarlatti, Mozart-Rossini, Verdi, Massenet, izbucnind cu sarcasm în arta « lirică » a, totuși, marelui și prodigiosului compozitor contemporan.

Avea dreptate să remarce, din primele decenii ale acestui veac, un muzicolog francez, că așa cum romanul modern și-a pierdut sensul tradițional, putînd fi o suță de « eseu » în care se succed și se împletesc povestirea, meditația, dialogul, monologul interior, etc. — opera contemporană a încetat să mai existe în limite consacrate rigurose de marea popularitate a teatrului « liric » în veacul romantic și romanțos, înfrîngîndu-se într-o varietate panoramică de forme. Se mai poate vorbi, în aceste condiții, de operă ca gen unitar, fără a risca o seamă de confuzii care pot duce la negarea oricărei alte formule decât cea belcantistă și, mai mult sau mai puțin decent, melodramatică? (Ceea ce în fond ar însemna, implicit, că ciclul dezvoltării operelor s-a terminat o dată cu verisimul italian). Oare delimitarea pe care Wagner se străduia s-o facă între operă și dramă nu de azi o realitate ce n-ar mai putea fi ocrotită în ceea ce s-ar conveni să numim mai degrabă teatrul muzical contemporan decât operă?... Dar iată că o nouă realitate spectaculară, prin excelență sinteză — a artelor cu știință și tehnica epocii — se naște sub ochii noștri. Adopta-voi muzele acestui prunc, parcă născut dintr-o mezaianță și care, crescînd într-o zi cit într-un an, pare că se vrea artă totală?

... o vastă sinteză audio-vizuală într-un *Geat Electronic Total*.

YANNIS XENAKIS

« Gestul » schițează un cadru teoretic care, chiar dacă rămîne în domeniul unor ipoteze estetice discutabile și uneori rebarbativ pe științismul lor, pleacă de la realități artistice și le influențează. Se vorbește despre o integrare a artelor vizuale și sonore prin convergența lor — a fiecarei în parte și, de la un punct, împreună — în *abstracțiune*, definită ca « manipulari conștente de legi și noțiuni pure, și nu de obiecte concrete ». Forma, culoarea, materia sonoră, « desprînde din contextul lor concret, implică rețele conceptuale de un nivel superior », abstracțiunea mijlocind apropierea artelor « de o filozofie a esențelor » care sublimază în matematică și logică. Au loc mutații ale categoriilor specifice, temporalul în plastică (pictura cinematică, d'namica luminii în arhitectură modernă, etc.), spațiul în muzică (proiecția spațială a sunetelor — stereofonia statică și cinematică), esențial determinate de tehnica electro-acustică modernă, pentru a da naștere unor « prelungiri magnifice » ale artelor vizuale și sonore spre a tinde, în ultimă analiză, spre « o vastă sinteză audio-vizuală într-un *Geat Electronic Total* » (Y. Xenakis: *Notes sur un « geste électricien »*).

Terenul practic al « Gest »-ului, încă vag și neclar, reunește o mare diversitate de fapte, puțin unitare sau omogene sub unghia artistică, în care pătrînzăm mai înfrînt de debara de ciudătenii tehnice. Sînt invențiile lui Nicolas Schöffer, cu aplicațiile lor în teatru, arhitectură, filme și televiziune, reunite într-o expoziție specială la Paris în 1963. Monografia care-i poartă numele, apărută tot în 1963 în Elveția, dezvoltă teoria și practica unor domenii nou de cercetare, spațio-dinamică, lumino-dinamică, crono-dinamică, descrie aparate ce pot să pară stranii prin construcție și nomenclatură — obiecte plastice, turnuri cibernetice, luminoscopia, telemunoscopul, muzicoscopul, Puse în mișcare, acestea dau naștere mirajului spectacolar al tehnicii moderne, care n-a înfrîntat să seducă urbanștii și arhitecții, dar și artiști ca Maurice Bejard. În 1956 acesta organizează coregrafia unui balet prezentat la Festivalul de la Mars-la-la în jurul unui « obiect plastic » realizat de Schöffer — CYP (*Cybernetique et Spatio-dynamique*) ale cărui axe și paleta multiforme și distribuite spre a capta și proiecta luminii într-o rotire variabilă ca viteză și sens, creează efecte de lumină, formă, mișcare, proteice la înfrînt, enclavînd dansul într-un fundal tridimensional pentru a-i da mai virtuți plastice. Și dacă vom mai aminti de *Poemul electronic*, ansamblu de sunet, lumină, ritm și culoare, realizat de Le Corbusier la Expoziția mondială de la Bruxelles în 1956,

În pavilionul Phillips construit prin « translația » unui fragment muzical din *Metastasis* de Xenaki în sistemul coordonatelor cartesiene, sau de spectacolele *Son et lumière*, inaugurată în 1952 la Chamberd, răspândite apoi în Franța și în alte centre din lume pentru a încanta milioane de spectatori — în toate acestea muzica, tradiția năla, sau generată electro-acustic, constituind parte a sintezei, iar literatura, într-un fel sau altul, direct sau indirect, inevitabil implicată — rămneau încă în vag și nebulos, dar aveau din când în când revelația unui anumit potențial muzical-dramatic, într-un fel polarizat...

La un pol, două experiențe de reținut: *Sinfonie pentru un singur om*, muzică concretă de Pierre Schaeffer și Pierre Henry, realizată coregrafic de Maurice Bejart și, mai aproape de tema noastră, cantata dramatică *Vocea lui Orfeu* de Pierre Henry. Potențialul muzical-dramatic al acestora din urmă, sugerând formule spectaculare inedite, e o realitate, chiar dacă vocea umană e implicată ca materie sonoră, nearticulată, lînd și totuși trădîndu-și omenscul și, totodată, noi, tulburătoare surse de evocare, sugestie, poezie și lirism. Ceea ce nu exclude posibilitatea ca, încă o dată Orfeu să măcheze un început de drum, chiar dacă lira lui va fi acum cu totul alta... Extirpîndu-se cuvîntul articulat, vocea lui Orfeu păstrează tiparul anecdotic, descarnat, ca o semantică a sonorităților... Literatura rămîne imanentă. În timp ce la celălalt pol literatura, în sensul cel mai curent, se înscrie ca o prezență adeseori copioasă. Se pot cita spectacole *Son et lumière*, ca cele de la Versailles; cu scenarii scrise de André Maurois, Jean Cocteau, muzica de Jacques Ibert, cu participarea unor artiști ai operei pariziene, sau cele organizate în Anglia, la Portsmouth, pe vasul amiral Nelson, evocînd, într-un scenariu scris de căpitanul J. E. Brodie, cu muzica lui R. Leppard, regia lui P. Wood și Lawrence Olivier în rolul amiralului Nelson, istoria glorioasei nave H. M. S. Victory. Spectacolele *Son et lumière* — reproduse la Viena și Atena, la Londra și Cairo, în Belgia și țări din America Latină, pentru a se reînnoi mereu prin cadru, formulă, tehnică, tematică, sînt modalități inedite ale dialogului artelor moderne în care muzica și literatura apar ca interlocutori nelipsiți, într-o vastă sinteză...

Teatrul muzical contemporan poate filtra din asemenea experiențe substanța proprie unei noi evoluții? Luigi Nono, care nu de mult în paginile revistei *Secolul 20* făcea o pasionată profesiune de credință pîndind pentru « necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical » din punctul de vedere al unui artist angajat, militant pentru idealuri sociale progresiste, găsește aici, ca în toate « elementele de autentică noutate în teatrul muzical al secolului al XX-lea » un punct de plecare pentru « formarea unei noi experiențe teatrale ». *Intolleranza 1960* « acțiune scenică în două părți » de Luigi Nono, prezentată la Festivalul de la Veneția în aprilie 1961, după o idee a scriitorului Angelo Maria Ripellino, dezvoltată liber de compozitor, pare a fi, după aprecierile unor critici autorizați, o tentativă remarcabilă spre o artă totală, de larg și puternic ecou în masă. E greu să ne dăm seama, de la distanță și mijlocit, de proporțiile și calitatea sintezei operate de Nono într-o acțiune complexă, care contopește, într-un fel de amalgame, citate din Paul Eluard, Bertolt Brecht, Vi. Maiakovski, o muzică apreciată de lirism ardent, ori de vehemență tumultuoasă, o scenotehnică mobilă, luminii, proiectii, procedee electronice, etc., etc. — pentru a rosti un cald și hotărît cuvînt de protest împotriva opresiunii. Și, pentru a oferi argumente — cum spune Nono — « în favoarea unui nou teatru muzical în venenire », născut din necesitatea de « a comunica » atunci cînd « noi situații omenești bat zorite la porțile expresiei ».

Formula pe care o va adopta viitorul? Cert e că nu va fi una și unică. Modalitatea estetică a teatrului muzical în viitor va fi incontestabil poliformă. Polimorfism cu atât mai accentuat cu cît fenomenul devine mai complex, componentele într-o interdependență mai nuanțată, mai subtilă... Toate însă reducibile, într-un fel sau altul, la fapte esențiale, de muzică și literatură, ca « față alternativă » a ceea ce aș numi conștiință umană.

TEA PREDĂ

The Royal Ballet

Prin 1928, cunoscutul critic coregrafic André Levinson vorbea despre Anglia ca despre o țară « lipsită de dans ». Reflecta, exprimînd un adevăr la vremea aceea, ar echivala astăzi cu un non sens. De fapt, doar un profet ar fi putut bănui că numai în cîteva decenii Anglia va deveni, pentru bătrîna Terră, un centru de gravitație al dansului. De unde s-ar putea trage următoarele concluzii: — lipsa darului profeției nu se circumscrie numai la propria-ți țară; — Terpsichora, nelăsîndu-se intimidată nici de peisajul criticilor, nici de cel, mai puțin accidentat, al Canalului Mîneii, și nici măcar de grîrile ceței și flegmatismului tipic insulare, este la urma urmei, nu numai o zeiță a grației, dar și a aventurilor temerare.

Insufindu-i energicei Dame Ninette de Valois (coregraful irlandeză, pe numele ei adevărat Edris Stannus) ideea creării unui balet național englez, senina muză a fost bine inspirată. Parînd de la aproape nimic, sau, mai precis, de la « *Petits riens* » (primul balet prezentat de coregraful, în 1931, în cadrul trupei Vic-Wells Ballet, compus din numai șase dansatori), Ninette de Valois a reușit, convingînd și adunînd prozeșii, să formeze mai tîrziu puternica companie Sadler's Wells Ballet, de venit, nu de mult, The Royal Ballet.

Traietoria vertiginosă ascendentă care mă face să cred — parafrazînd o celebră expresie de epocă napoleonică — că fiecare dansator din compania Ninettei de Valois a avut ascuns, în papucii de saten, un colț de stea.

The Royal Ballet a prezentat în turneul său la București — octombrie 1966 — o serie de spectacole diferite ca stil și concepție, demonstrînd cu elocvență aria largă de disponibilități coregrafice: un triptic, *Însumînd opera Serenada, Visul și Daamna* și clownul, baletele Lacul lebedelor și La Fille mai gardée.

Încă de la primele evoluții din *Serenada*, în coregraful lui Balanchine, publicul românesc a putut să-și dea seama de calitatea excepțională a ansamblului. Operele lui Balanchine, acest lucid și enigmatic alchimist al formelor pure ale baletului clasic, solicită dansatorii nu numai o stăpînire perfectă a tehnicii, dar și o obținere, ascetică aproape, de la tentațiile imediate și seducătoare ale elementului pitoresc, sentimental sau anecdotic. Străine de orice efect de decor sau accesorii vestimentare, baletetele sale se desfașoară cel mai adesea pe un cadru fundal al unei pinze, în tunici sau costume de dans foarte simple, atenția concentrîndu-se pe actul esențial al mișcării. Desăciată, pentru armonia și echilibrul său plastic, *Serenada* este un exemplu pregnant de concepție coregrafică balanchiniană. Pe sonoritățile delicate ale *Serenadei* pentru coarde de Ceikovski, dansatoarea în voluri albastre, transparente, recompun, cu gesturi recalese, o serenadă a gesturilor. Apropieri și depărțări de linii, întredieri și simetrii lîngă contururi, pentru o clipă, staturae și iarăși linii limpezite, răscuri în spirale și ghirlande și fșnețutul rotii al corolelor albastre, evanescente: Mișcarea exultă în trupul întreg sau se adună, concentrată, în răscurile întrebătoare o palmelor, în înclinarea nostalgic a capului. Și am simțit cum peste clasicele ports-de-bras-uri, petits-battements sau ronds-de-jambe, peste nimbul lor glorios și ușor

vetust, a trecut, luminos, duhul poeziei. Concepte într-un stil clasic, în care din când în când nuanțe ale gestului intervin cu accente neprevăzute — scurte tonuri weberniene într-o fugă de Bach, operele sale transmit o atmosferă stranie, o indefinită și tulburătoare impresie de vis și luciditate.

Sint unii creatori a căror încadrare într-o formulă artistică sau alta riscă să fie îngustă. Balanchine face parte dintre aceștia. Încercările de a-l «clasa» în exponenți moderni al neo-clasicismului sau clasic prin excelență, în coreograf al formelor abstracte sau coreograf al unei muzici vizuale, etc. —, exprimând fiecare un adevăr parțial, sînt totuși nesatisfăcătoare; și amintindu-mi de o expresie a lui T.S. Eliot dintr-un eseu despre noțiunea de «clasic», l-aș ruga și eu pe Eli să încheie în sacul său furtivele pasiunii strîmte de termeni, aparent, antitectice. Pentru că mai presus de orice Balanchine este un poet, un mare poet-geometru, îndrăgostit de jocul neîntrerupt al formelor pure. Ciochne, prin absurd, într-un spațiu de lumină, ele ar da un sunet de cristal.

Cu Visul, adoptare liberă după piesa shakespeareană Visul unei nopți de vară, realizată de coreograful Frederick Ashton, ansamblu ne-a prezentat o cu totul altă disponibilitate artistică.

Silul lui Ashton este spumos și inventiv; el cultivă cu plăcere anecdota și elementul pitoresc, atmosfera feerică, amestecul, discret, de lirism și comic burlesc. Ca tehnică, coreografia lui Frederick Ashton se remarcă printr-o mare mobilitate și fantazie, cu alternarea rapidă a mișcărilor de balet clasic și de demi-caracter. Pașii sînt gîdîți într-un tempo alert, combinații ingenioase curg ca o cascade, noi și îndrăznețe nuanțe îmbogățesc canoanele dansului academic.

În Visul, Ashton folosește cu dezinvolură cele două mari stiluri de dans: opoziții dans de «elevație», sau stilul «ballonné», cu mișcări de largă respirație și de plutire, cît și dansul pe sol, «taqueté», compus din pași rapizi, acel «tricotaj» mărunț, atît de caracteristic vechiului stil academic francez.

Grațios-zăpăcit folosită de Puck, floarea «dragoste îndrăgă» (love in idleness) creează cunoscutele (și verosimile) încurcături sentimentale. Ashton se amuză, reinviind pentru o clipă, «vesela Anglie», căreia vait, îi multiplică elementele baroce. Apar: o Titanie fermecătoare, amintind prin tinuta transparentă, cu cripioare, romantica «sifidă» a baletului veacului trecut, perechi de îndrăgostiți, costumați în eleganță de prin 1930, un Oberon plîndind diofan în voaluri verzi, un Puck-argint viu, luna portocalie și... clasicul măgar, înfîlindu-se de data aceasta, delicat, pe poante. (În balet, deci, totul este posibil, probabil că și quadratura cerului). «Supranaturalul vesel» — după denumirea lui Chesterton caracteristic Visului unei nopți de vară shakespeareană, a găsit în dans un echivalent firesc. Înțelegînd perfect intențiile coreografului, dansatorii au interpretat cu brio baletul, la graniță, voită, între glumă și serios, între natural și conștiență acceptată, între avar și vis.

În încheierea tripticului, The Royal Ballet a prezentat baletul Doamna și clovnul, pe muzică de Giuseppe Verdi. Coreografia îi aparține lui John Cranko, unul din cei mai dotați coreografi englezi din generația tîndră. O poveste stranie, cu frumoasa și inaccesibila La Capricciosa, care, admirată la un bal de toți tinerii eleganți ai Romei, se îndrăgostește de un clown. Prietel admirabil pentru coreografia de a alterna două planuri contrastanți: pe de o parte balul, cu atmosfera lui sărbătorească și învîlă, pe de altă parte cei doi clovni, cu gesturi stîngace și patetice. În rolul Doamnei, Beriosova a strălucit printr-o tehnică și joc actoricesc de mare clasă.

Așteptat cu interes, spectacolul Lacul Lebedelor ne-a oferit privilegiul a două interpretări — în rolul Odette-Odile aparînd alternativ Svetlana Beriosova și Margot Fonteyn. Margot Fonteyn, stea de primă mărime a baletului contemporan, este un nume intrat aproape în legendă. Karsavina îi admira «logica artistică», eminenți critici și oameni de artă au vorbit despre ea ca despre «inima lîndră a clasicismului», coreograful

Ashton a compus numeroase roluri, special pentru ea. Prin excelență lirică, ne-a oferit imaginea unei Odette tandre și visătoare, spre deosebire de Beriosova, la care interpretarea a mers pe linia unui dramatism puternic, cu accente tragice, folosind o tehnică uluitoare. În Siegfried, Donald MacLeary a fost cu adevărat un print încîntător, executînd cu dezinvolură vertiginosă «a tairs-en-l'air». În ceea ce privește concepția generală a spectacolului, coreografia lui Ashton și Maria Fay au adus modificări substanțiale clasei variante ruse a lui Petipa și Ivanov. Spectacolul a cîștigat în forță dramatică, în dauna, poate, a firului poetic. Gîdînd pe un registru de continuă tensiune și frămîntare, mișcările de ansamblu ale lebedelor nu ne-au putut oferi o linie plastică unitară și ceva din marea poezie nostalgică a acestui delicat fundal orchestral, s-a risipit. Execuția, pe întreg grupul de balerini, ireproșabilă, cu admirabile momente de virtuozitate, din care amintim: «pas de quatre» din actul I, cu neașteptate și îndrăznețe combinații de mișcare, lărgind linia tradițională clasică și «dansul apolinar», executat cu o vervă și exuberanță, voit ușor insolent. (În varianta engleză divertismentele din castel din actul II sînt «daruri» aduse de Rothbart, premergătoare apariției Lebedei Negre).

Seria spectacolelor s-a terminat cu La Fille mal gardée, balet-pantomimă cu o venerabilă tradiție în istoria dansului. Creat la Bordeaux, în 1786, de coreograful Dauberval, el a fost reluat în diferite variante, din care amintim pe cea rusească, realizată în secolul al XIX-lea de Didelot, sub titlul Precauțiunii inutile. A fost prezentat la Londra, la începutul veacului nostru, de Ana Pavlova și trupa sa. În versiunea actuală, datorată lui Ashton, bătrînul balet cu subiect rustic s-a împregnat de un bine-venit umor britanic. Precauțiunii, deloc inutile, pentru că, reconfecționat, umorul insular completează admirabil nota idilică a unui balet compus înainte de revoluția franceză, cu țărani și păduri, jucîndu-se, grațios, cu funde roz de atlas. Protagonști, Nadia Nerina, admirabilă în Lisa, fata zburdnică, Christopher Gable, un fermecător logodnic bland, Alexander Grant, pretendent ridicol și nelendmînat, Stanley Holden, în travesti, în rolul mamei, bătrîn simpatice și cu hachite. Balerinii și subțilii actori de comedie în același timp, ei au realizat un spectacol proaspăt și antrenant, pe care publicul l-a răsplătit, ca și pe secolul, cu îndelungi aplauze la scînd deschisă.

■ UN ROMAN PICARESC CONTEMPORAN

Despre autor, romancier și dramaturg, știm că este unul dintre cei mai populari scriitori ai Portugaliei. Critica literară portugheză remarcă identificarea sa cu spiritul popular, solidaritatea umană cu păturile cele mai umile ale populației, de care se ocupă cu precizie în scrierile sale. Ca și Fernando Namora (din opera căruia romanul *Grul și neghina* a fost tradus și în română), Romeu Correia aparține școlii neorealismului portughez, fiind un prozator al experiențelor dure ale vieții, înfațșate brutal și totuși cu un lirism reținut.

Păpușul de lumină e un roman picaresc modern, în tradiția iberică atât de bogată a speciei. Acțiunea se petrece într-un sat pierdut undeva în interiorul țării, unde țărani vâd pentru prima oară un film cu Charles Chaplin și sint profund impresionați de acest eveniment. Scenele cu proiecția filmului, ocupând câteva capitole, constituie partea cea mai izbită a cărții, fiind totodată un omagiu adus marelui actor.

În rest, protagoniștii trăiesc, asemeni celorlalți picaro mai vechi sau mai noi, în neconștientă hoinărelă, lovindu-se timpuriu de greutățile vieții. Peripeziile sînt banale. Drama copilului vagabond și mereu flămînd nu e subliniată prin îngroșări în insistențe. Dimpotrivă, protagoniștii, care relatează faptele la persoana întâi, pare a nu-și da seama de tragedia condiției lui. Și nici măcar n-are aerul că ar face haz de neacaz, ci primește viața așa cum e, ca și cum nici n-ar fi putut fi altfel. Și totuși această acceptare a mizeriei ca pe ceva natural și permanent, în firea lucrurilor, produce pînă la urmă un puternic efect dramatic, prin accentuarea închistării sociale, tății portugheze într-un mod de viață anacronic, de un primitivism medieval. Înopierarea de ev mediu este, de altfel, dureroasă concluzie de ordin social care se desprinde din întreaga literatură portugheză (vezi și romanele traduse la noi, ale lui Assis Esperança și Fernando Namora).

Înșăși rădăcina în actualitate a romanului de tip picaresc presupune convingerea autorului că între condițiile de trai ale unor personaje celebre ca Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache sau don Pablos, el Buscón al lui Quevedo, (secolele XVI și XVII) și împrejurările vieții iberice de astăzi există numeroase asemănări. Dar Correia e conștient și de deosebirile survenite odată cu trecerea secolelor, și romanul său «picaresc» — ca și cunoscutul roman *Noie isprăvi și neacozuri ale lui Lazarillo de Tormes* al scriitorului spaniol Camilo José Cela — evită pericolul pastişei. Romanul picaresc clasic este oglinda unei epoci de decadență materială (foamea și mobilitățile tuturor acțiunilor), care nu poate rămîne fără repercusiuni asupra concepției morale. Chiar dacă protagoniștii intră în viața neliniștii sufletești, își pierd curînd puritatea inițială și devin nu numai strengari, ci și hoți, mincioși, sperjuri, înhăitîndu-se uneori cu tilharii de drumul mare. Astfel sfînd lucrurile, se pune întrebarea dacă tipul de picaro din secolul al XVII-lea își poate păstra viabilitatea în condiții materiale asemănătoare, dar într-un context de sensibilitate diferit. Cînimul p *caro-lui*, egoismul lui feroc, surful crud, impasibil în fața mizeriilor proprii și ale semenilor e o atitudine tipică a secolului de aur. Desigur, ea e posibilă și astăzi, dar nu mai constituie o reacție «normală», reprezentativă. Dramele, prin desigurile morale acumulate, fac ca acest surfs să se transforme, prin sensibilitatea generală, în atitudini mai omenești, de mișă sau revoltă. Atîcîndu-se de exagerarea din disocierile de mai sus, se cuvine să precizăm că nici personajele picarești clasice, care-și povesteau, de obicei, viața în anii plini de scepticism ai bătrîneții, nu trebuiesc crezute pe deplin cînd își exprimă disprețul pentru orice noțiune de morală. Acuzăția de imo-

ralitate care le-a fost adusă uneori poate fi respinsă prin constatarea că, în cele mai multe cazuri, avem de-aface cu o simplă mască de cinism ce acoperă un fond primar nobil, disigur alterat, viciat, dar nu ticăloșit. Totuși, această notă de convenționalism ar fi deranjant într-un roman picaresc modern.

Întîind schimbarea care s-a produs în psihologia și conștiința socială, Correia, ca și Cela, crează un nou tip de picaro. De altfel, *Zé Parda*, protagonistul, nu e nici măcar un tipic vagabond. Alungat de cerșetoria care-l ținea loc de mamă, căci se făcuse prea mare pentru a mai trezi milă, el se atasează de proprietarul camionului care cutreieră satele cu filmul lui Charles Chaplin (senhor Nicolau) și rămîne în serviciul lui pînă la sfîrșitul romanului. *Zé Parda* nu intră în conflict cu celelalte personaje (aparținînd celor mai felișite medii sociale), ci le contemplă numai, arătînd pentru ele o caldă și instabilă înțelegere. Suferă împreună cu bătrînul vînzător de bilete de papagal, uriașul Bigana, care-l duce de Grăciun în palatul unei bogătese maniace, dispusă să facă pomeni de sărbători; suferă împreună cu tînașă Miquelina (fiica olarului bețiv și afemeiat Paulino), care, ademenită de Nicolau și cucerită de visurile lui de îmbogățire, își părăsește tatăl, pentru că apoi, dezamăgita de viață alături de bărbatul ei «capitalist», s-a fugă cu ajutorul acestuia, operatorul Lopes etc.

Romanul lui Correia e picaresc mai mult prin unele elemente de tehnică decît prin spirit. Autorul e un liric prin excelență, și cele mai bune pagini sînt acelea care înfațșează slăbiciunile sufletului omeneșc privite cu largă indulgență.

ANDREI IONESCU

■ PREZENȚE LITERARE ROMÂNEȘTI ÎN ITALIA

Prezențele românești peste hotare au devenit în anii din urmă un fapt cotidian pentru cititorii diferitelor noastre publicații. Manifestări ale spiritului și culturii noastre sînt semnalate pe cele mai diverse meridiane ale lumii, iar ponderea pe care o deține în cadrul acestor manifestări fenomenul de difuzare a literaturii române clasice și contemporane este din ce în ce mai însemnată. Inițiative particulare, ale unor cunosători și iubitori de literatură română, începturile, timide încă, de cooperare dintre casele noastre de editură și edituri de prestigiu de peste hotare, ajutorul direct dat în unele cazuri de Uniunea Scriitorilor, toate acestea au dus la apariția unor titluri sau antologii care chiar dacă nu sînt în stare să dea o justă măsură a forței literaturii noastre, înseamnă totuși un important pas înainte pe calea conectării literaturii noastre la circuitul universal al valorilor.

Pot fi date, în acest sens, destule exemple. Argeșii în Italia, în traducerea lui Salvatore Quasimodo (ed. Mondadori), Eugen Barbu și Mihai Beniuc în Franta (ed. Buchet-Chastel și respectiv Seghers), sau *Antologia poeziei române* în Brazilia (datată de autor de Nelson Vainer) sînt numai cîteva din aparițiile anului 1966 ce merită a fi amintite.

În mod deosebit, însă, reține atenția activitatea pe care o desfășoară de cîteva ani încoace editura Paoline din Italia. Aici s-a înregistrat un adevărat record în materie de difuzare a literaturii române: 14 titluri în decurs de numai 3 ani! Le amintesc: M. hai Sadoveanu: *Racconti di guerra*, 1963; *L'asteria di Arcutzu*, 1965; *La scure*, 1965; *La stirpe dei Falconieri*, 1965; *La gente delle copanne*, 1965; *I ricordi del caporale Gheorghizta*, 1966; *Il vortice di Valinash*, 1966; Ion Creangă, *La suocera con tre nuore*, 1964; Ion Luca Caragiale, *Giustizia*, 1964; Ion Slavici, *Il mulino della fortuna*, 1965; *La ragazza della foresta*, 1965; Duiliu Zamfirescu, *La vita in campagna*, 1965; Liviu Rebreanu: *La foresta degli impiccati*, 1965; Zaharia Stancu: *Costantino*, 1966.

Fiecare din volumele amintite, într-o prezentare grafică, modestă, dar îngrijită, este însoțit de o scurtă prezentare a vieții și operei autorului. Două dintre ele, *L'osteria di Ancazto* și *La scure* au în plus un studiu introductiv datorat lui Mario de Micheli.

Scurta trecere în revistă a titlurilor traduse este, cred, suficientă să ne dea o imagine a dificultăților de limbă, multiple, de care s-au izbit traducătorii. Fapta lor, în cazul de față, înaintea de a fi un act de cultură, este un act de curaj și trebuie consemnat ca atare.

În ce măsură fapta aceasta este și o reușită, în ce măsură autorii amintiți își mai pot fi recunoscuți în versiunea italiană și în ce măsură tălmăcitorii italieni sunt capabili să deosebească atât de specifice ca cele ale lui Creangă, Sadoveanu, Caragiale sau Stancu, este o problemă a căreia vom încerca să găsim o explicație în cele ce urmează.

Un răspuns categoric e greu de dat. Ar fi hazardat să ar nedreptăți, poate, o muncă făcută cu onestitate. Un traducător de romane de inspirație țărănească de pildă, căreia ar încerca să redea particularități locale, să coloreze vorbirea personajelor sale, să le facă mai veridice, ar trebui să recurgă la dialectul regiunii din care provine. În condițiile existenței a 17 dialecte, acest lucru comportă o oarecare temeritate.

În acest fel, «frumoasele» în mod obișnuit «necredincioase» devin de două ori necredincioase. Creangă își deapănă amintirile într-o limbă frumoasă, îngrijită, grija cea mai mare pe care o au personajele lui Caragiale este să se exprime cât mai corect, ș.a.m.d. Farmecul limbii lui Creangă sau Sadoveanu dispăre aproape cu totul. În multe cazuri, traducătorii beneficiază de circumstanțe atenuante, mai cu seamă atunci când este vorba de găsirea unor posibilități de redare într-o altă limbă a multora din expresiile sau cuvintelor întrebinate în mod frecvent de Creangă, Sadoveanu sau Stancu, pentru a nu cita pe cei care apar ca cei mai «dificultuoși».

Continua lor strădanie este însă umbrită, pe alocuri, și uneori chiar frecvent, de un fel puțin curios de a concepe actul traducătorii: e vorba de anumite libertăți pe care și le iau traducătorii față de textul pe care îl crează.

Pasăje mai dificile, jumătăți de pagină sau chiar pagini întregi sînt eliminate cu totul, cum este cazul cu *Costondina* lui Zaharia Stancu; acolo unde totuși sînt păstrate, dificultatea este înălțurată ușor: se simplitică pasajul sau fraza respectivă și se traduce numai sensul. Un exemplu din Creangă:

«Aflurist să fie cînerul de vîrnice și cum au ars el inima unei mame așa să-ardă inima Sf. Foca de astăzi lui și tuturor părtaşilor săi».

Traducind după versiunea italiană, sună astfel:

«Blestemat să fie cîinele de primar! El face să se consume de durere inima unei mame».

Sau altul din Sadoveanu (*Neomul Săimăreștii*):

«Tomșa era nerăbdător. Pe harnasul lui alb, arăbesc curat, într-una se sălta în gaura adîncă și cerceta zărea marelui Prutului. Apoi își întorcea căutătura încruntată, cu un ochi ușor fugind în lături, spre șiragurile strîmte de ieniceri, de Tătari de Buceage, de Munteni și de Moldoveni din țara-de-jos. Cercetași țătari tocmai aduseseră «limbi» de la dușmani, ținîndu-le în arcane. Constantin-Vodă, cu ai lui veneau în Cornul lui Sas».

În italiană:

«Tomșa era neliniștit. Pe calul lui alb, arăbesc, ridicîndu-se în șa, privea în zărea îndepărtată marelui Prutului, apoi își întorcea privirea spre cetele strîmte de ieniceri, de tătari de Buceac, de munteni și de moldoveni. Principele Constantin cu ai lui se îndreptau spre Cornul lui Sas».

Și textele respective nu sînt din cele mai dificile.

Ușurința în abordarea textului duce la lucruri de felul acesta:

«Mă, loane» — devine în italiană «mio caro lon»;

«Oameni fără căpății» ai lui Creangă («și satul nostru nu era un sat de oameni fără căpății») ajung în versiunea italiană *vagabonzi*; tot *vagabonzi* ajung și *veneticii* lui Sadoveanu; «salutare, neică» (Caragiale), devine «salute alla compagnia»; «să facem un pocinog Sf. Neculai»; «diamo una spolverata a San Nicola» (aproximativ tradus: să-l scuturăm de praf pe Sf. Neculai); opincile devin sandale petrecerile cu nevastă (la Sadoveanu) devin petreceri cu femei, potecile oable — poteci dificile. Altfel, traducătorii au venit cu explicații în josul paginii și în volumul consacrat lui Creangă, la pag. 88, fiind vorba de Dănilă Prepeleac, înțîlnim (x) *Scaraoschi = Giuda Iscariote*. Nici mai mult nici mai puțin decît Iuda Iscarioteanu!

Traduceri palide:

«Basmale îmi plac, îmi plac pînă la sminteală» (Zaharia Stancu)

În italiană:

«Poveștile îmi plac. Îmi plac mult».

Zicalile lui Creangă, provinciile, atunci cînd sînt traduse, de multe ori făcîndu-se abstracție de existența lor, sună cam astfel:

Logofete brînz-n bete / Lopte acra-n călimări / Chiu și vai prin buzundri.

În italiană:

Băiete înțeleg, brînz-n cui / Lopte încheag în călimară / În buzunarele tale nici un bon.

Exemplificările, luate cu totul și cu totul la întîmplare, ar putea fi înmulțite. Cantitativ, așa cum aminteam la început, numărul de titluri și perioada scurtă în care au apărut reprezintă o performanță; calitativ însă, fără a minimaliza astfel meritele și strădania traducătorilor, mai puțin.

CONSTANTIN IONCĂ

■ GALLOCENTRISM?

Desprindem dintr-o idee dintr-un interesant eseu, intitulat «Probleme ale istoriei literare comparate» și publicat în culegerea «Perspective și probleme» a lui Werner Krauss (*Perspektiven und Probleme zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*, Berlin, 1965).

Celebru încă din 1947 prin publicarea «Învățăturii lui Gracian despre viață» (*Gracian Lebenslehre*) și consacrat ulterior prin alte studii de istorie literară (e conducătorul unei secții de romanticism în cadrul Academiei de științe din Berlinul răsăritean), profesorul emerit Werner Krauss e considerat azi ca unul din cei mai mari romaniști germani. Caracteristic pentru operele sale este felul cum îmbină informația strict științifică, scrupuloasă, cu talentul literar. Aceasta o dovedește și în esul de care ne ocupăm, despre «Problemele istoriei literare comparate».

Această disciplină, spune autorul, a rămas în Germania în urmă față de avîntul pe care l-a luat în Franța și Statele Unite. Cercetîndu-i posibilitățile de viață, W. Krauss vrea tocmai să inițieze prin aceasta o discuție cât mai amplă. Combate în treacit pe Croce, care exagerază importanța limbii și neagă posibilitatea traducărilor («estetică lingvistic-absolutistă»), și laudă în schimb pe cercetătorul sovietic Șermunsky pentru o comunicare cu privire la «Știința literaturii comparate și problema influențelor literare». Aduce apoi elogii savaților americani «pătrunși de misiunea unificatoare de popoare» a acestei discipline, accesibili la tot ce este nou și străin, și care promovează ruptura radicală cu toate pozițiile monopoliste ale istoriei literare, spre deosebire de francezi, care raportează totul numai la literatura lor, într-un spirit de adevărat «naționalism gallocentric», chiar în mai recenta lor «littérature générale»...

«Naționalism gallocentric»? Orgoliu național, orgoliu personal... În vine în minte celebrul «exegi monumentum» al strămoșului nostru (sau fratelui ori nepotului

nostru, după o uitată, ciudată și trăgătoare ipoteză a lui Aron Densușianu) și îmi vine în minte orgoliul cu care Cervantes își intitula — și avea de ce! — nuvelele sale «exemplare», deci superioare modelelor italienești (lucru recunoscut apoi de francezii și chiar de italieni, care spuneau resemnați că i-a părăsit Dumnezeu — (Dio s'è fatto Spanuolo!); mă gândesc la grandamania unui Hugo sau Wagner — și și aveau de ce! Îmi amintesc cum mă contraria orgoliul lui Iorga, deși îmi mărturiseam cu tărie că «avea de ce» să fie mîndru. Nu cumva același lucru o fi și cu francezii noștri, conștienți de valoarea și vechea supremație a literaturii naționale?

Exclusivismul gallocentric are o istorie destul de veche, să ne amintim orgoliul care-l inspira pe un Père Bouhours, cînd scria în «Les entretiens d'Ariste et d'Eugène» (1708): «Chinezii și aproape toate popoarele Asiei cîntă; nemții, norcaie; spaniolii declamă; italienii suspină; englezii zbură. Propriu-zis numai francezii vorbesc...» (Les chinois et presque tous les peuples de l'Asie chantent; les Allemands rient; les Espagnols déclament; les Italiens soupirent; les Anglais sifflent. Il n'y a proprement que les Français qui parlent).

Astăzi, desigur problemele literaturilor naționale se cer judecate într-un orizont mult mai vast, care să depășească îngustimea prejudecăților. Cum spune Werner Krauss, în încheierea eseului său: «Literatura națională a unei țări se poate afirma numai prin înfrînire și atingere, prin atracție sau respingere, prin continuu contact cu literaturile celelalte care acționează în sfera sa». Ceea ce nu ne împiedică, însă, nici o clipă să recunoaștem marea contribuție pe care un popor sau altul a adus-o în dezvoltarea literaturii mondiale. Iată, nu de mult citeam pe un alt german, alături de entuziasmat de «Histoire du roman moderne» a lui R. M. Albérès, încît nu numai că a tradus-o, dar a și prelucrat-o, adăugîndu-i un întreg capitol. Iată însă că acest german, Karl August Horst pe nume, vorbind, ce-i drept, numai despre roman, la apărarea lui Albérès contra celui care i-ar ataca eventual pentru faptul că a scris istoria romanului modern (în general) pornind de la romanul francez: «Să se gîndească (aceia) că «romanul» — pe care spaniolii îl numesc «novela», englezii «novel», italienii «romanzo» — a devenit acea formă literară cu multiple fețe, pe care o avem în minte cînd îi pronunțăm numele. Înaintîndu-și prin literatura franceză (subl. n.) Cercetarea critică a evoluției romanului... abia dacă ar fi posibilă dacă nu se ia ca pur conducător dezvoltarea lui în Franța» (V. postfața traducerii și prelucrării, edit. Diederichs, Düsseldorf-Köln, 1964). Sînt precizări, legitime, de istorie literară, străine de orice simplistă manie gallocentrică.

■ METODICA UNEI FASCINAȚII

«Fascinant» este caracterizat — și pe drept cuvînt — de către cercetătoarea germană Anke Kockelkorn, într-un studiu nu de mult apărut (Methodik einer Faszination, Berlin, 1965), scriitorul Jorge Luis Borges.

Se știe că Borges este considerat azi în mod unanim drept cel mai însemnat scriitor contemporan al Argentinei. Deși nici lirica sa nu este lipsită de importanță, ceea ce a făcut totuși gloria lui Borges, în țară și peste hotare, este opera sa în proză, în deosebi eseurile și povestirile scurte. Aproape nici un critic sau autor contemporan — ca să nu mai vorbim de marelui public cititor — n-a rezistat farmecului incomparabil al scrierilor argentinianului, după cum rezultă din bibliografia cu care înarmată cercetătoarea. Totuși exegeții precedenți s-au mărginit mai mult la admirația și elogiarea scriitorului, fără să-l cerceteze mai îndeaproape și metoda sa, procedeul său literar, iată ceea ce caută — și reușește — să suplinească studiul despre «Metodica unei fascinații».

«Asombro» este un cuvînt-cheie foarte important și conține un întreg program literar. Uimire, contrariere, minunare, buimăcare ar fi traducerea numai relativă a acestui termen, care în spaniolă înseamnă «uimire». Borges uimește prin răstălmăcirea citatelor celebre ori prin rezultatele neașteptate, surprinzătoare și paradoxale ale «logicii» sale ciudate: un mare savant (Averroes), care fără ajutorul tradiției nu poate traduce noțiunile simple aristotelice de «comedie» și «tragedie», un Ahile lute de picior, care nu poate prinde «broasca țestoasă» — religia, care poate prezenta doar un interes estetic... .

Un istoric literar (Gustave René Hocke) circumscrie prin «Întunecare enigmatică, minunare, stupor, notate» un complex înrudit cu bogesianul «asombro» complex pe care și îl identifică și dovedește ca o caracteristică a manierismului literar prezent în stilul anumitor epoci culturale. Totuși acesta se deosebește enorm de «asombro», care la Borges nu este obținut în primul rînd prin mijloace stilistice, ci cu ajutorul erudiției, printr-o iluzie, uimitoare aplicare și orînduire a citatelor celebre. Acestea imprimă alături de eseurilor sale, cit și povestirilor scurte pecetea lor atît de caracteristică, deschizînd, în plus, prin ricoșeu, aspecte și perspective cu totul noi pentru judecarea izvoarelor respective. De aceea «asombro» ar putea fi comparat mai curînd cu termenul brechtian de «Verfremdung» (distanțare), deși sferile celor două noțiuni nu se acoperă. Într-adevăr, la Brecht procedeul «înstrăinării» este acela «care te lasă, ce-i drept, să recunoști obiectul, dar totuși îl face să-ți apară străin» (a se vedea în această privință un voluminos studiu despre figurile dramatice moderne și structura lor, «Gestalt im modernen Drama», al lui Werner Mittenzwei, Berlin, 1965). La Brecht se urmărește îndepărtarea pecetei familiei dramatice moderne și identificării (Einführung) spectatorului cu personajul, contrarierea lui. Cînd Brecht numește «general» pe un «legatus» sau «avocat public» pe un «praetor», el contrariază pe cititor, obligîndu-l să ia o poziție față de ceea ce afirmă: tot așa urmărește împiedicarea «Einführung»-ului cînd obligă pe spectator să se întrebare: oare bine procedează judecatorul Azdak din «Cercul de creță caucazian»? Dramaturgul Brecht urmărește, așadar, distrugerea iluziei științei, în vederea alor scopuri (agitație politică), «înstrăinarea» folosind-o numai ca mijloc. La Borges, în schimb, «asombro» este și mijloc și scop totodată: el face posibilă «magia», acea calitate sugestivă cu neputință de ignorat, caracteristică pricarii text al scriitorului!

«Asombro» rămîne deci o noțiune și o procedură intraductibilă și incomparabilă. Termenul cel mai potrivit pentru el ar fi, după autoare, acela de fascinație. Aceasta e calitatea care o determină să-l numească pe Jorge Luis Borges un scriitor fascinant.

Metoda lui Borges constă în primul rînd în a-și atrage încrederea cititorului în superioritatea a ceea ce «erudici» a autorului, ostentativ demonstrată prin numeroase citate, îngrămădind de nume din știință, poezie și filozofie, din toate epocile, uneori într-o legătură cu totul destinată cu textul. Odată captat, cititorul e purtat de scriitor pe cărările labirintice ale fantastice sale metafizice. Pe acest drum înfîntate surprize uluitoare (incredibile fără prealabila câștigare a încrederii sale), derivate din consecințele «logice» ale unui citat tors pînă la capătul firului. Autorul uimește și farmecă prin neverosimilitatea concluziilor, deduse totuși logic și pas cu pas dintr-o gîndire exactă. «Magia», atracția aceasta secretă, rezultă fără gîd din rezultatele neașteptate, buimăcitoare, contra cărora nu te poți apăra, pentru că le-ai urmărit tu însuși, încrezător, nașterea treptată pe bază de deducție după regulile de joc ale logicii...

Metoda fascinației nu ar fi putut însă da uimitoarele ei rezultate, dacă Borges n-ar fi realizat-o cu o măiestrie a limbii, fără pereche în continentul sud-american, ține să precizeze autoarea în încheiere.

AUREL STOICANU



Desen de PAUL MARINESCU

cadran mondial

În luna decembrie a avut loc la Moscova tradiționala Zi a poeziei. Cu acest prilej s-au organizat seri literare, întâlniri între poeți și cititori, discuții în redacțiile revistelor și editurilor. La toate aceste manifestări au participat, în afara de poeții sovietici, și diferiți scriitori străini, printre care și membrii delegației noastre: Miron Radu Paraschivescu, Camil Baltazar, Cornel Regman și Adrian Păunescu. Cu același prilej, Editura Sovietcuki pisateli a pus la dispoziția cititorilor culegerea de versuri intitulată: *Ziua poeziei 1966*, în care semnează reprezentanți de frunte ai literii sovietice, de la Leonid Martinov și Boris Sluțki, la B. Okudjova și Novella Matveeva. De asemenea, în volum sînt publicate versuri

ale unor poeți pieriți în ultimul război aproape uitați: R. Ghintburg și A. Kocetkov, versuri din arhiva lui Nazim Hikmet, o scrisoare a Veronikăi Tușnova, și un articol al lui Andrei Platonov despre Anna Ahmatova.

În sfîrșit, Tribunalul suprem din Copenhaga a pus capăt unor certuri, care au durat aproape cincizeci de ani... E vorba de numeroasele manuscrise *Edda* pe care Islanda le reclama Danemarcei, posesoarea lor încă din secolul al XVIII-lea. Învațatul islandez Arni Magnuson (1663—1730) a cules aceste manuscrise pe teritoriul patriei sale și apoi, în 1730, le-a lăsat prin testament Universității din Copenhaga. Magnuson a adunat aceste manuscrise de la țărani și pescari, depunând o muncă uriașă în descifrarea textelor amputate sau acoperite de fum. Evident, prin recenta hotărîre judecătorească, statul islandez primește numai o parte din această comoară inestimabilă: a celei care se referă la propria lui istorie și cultură.

În anul acesta s-a hotărît ca prestigiosul premiu berlinez «Gerhart Hauptmann» să nu fie acordat nici unui autor, în ciuda faptului că pentru obținerea premiului au fost prezentate 105 creații dramatice... Dar nici una dintre ele nu a întrunit calitățile cerute de juriu!

Jean Arp, sculptor și pictor, unul din marile nume ale artei contemporane — este și autorul a numeroase poeme, nuvele, povestiri, prefețe, manifeste, amintiri și interviuri scrise fie în franceză, fie în germană, întrucît fiind alaiacan de origine, stăpînea deplin ambele limbi. Majoritatea acestora au apărut recent într-o editură pariziană sub titlul: *Jouis effeuillés — Poèmes, essais, souvenirs, 1920 — 1965*. Scrisă cu un umor personal și cu o subtilă naivitate, culegerea de texte literare ale lui Jean Arp dă la iveală, adeseori, adevărate documente istorice, aducînd date esențiale nu numai despre viața artistică timp de mai multe decenii, ci și asupra unor mișcări ca dadaismul și suprealismul, la care autorul a participat.

Poetul francez Robert Desnos a fost și un mare iubitor al cinematografului — nu sub aspect tehnic — ci în măsura în care este o artă autentică, despre care se poate spune că poate fi trăită de spectatori. Acesta este leit-motivul, manifestul moral și poetic al culegerii de articole ale poetului francez apărute recent sub titlul *Cinéma*. Robert Desnos acordă o deosebită importanță articolelor înmînunchiate în această culegere; el le-a revizuit, cu atenție, le-a tîrîtat, avînd probabil intenția să le publice.

Nathalie Sarraute este mult mai puțin cunoscută ca autoare dramatică. Totuși, două din piesele sale, *Le silence* și *Le mensonge* — prima din 1964, iar cealaltă, recentă, din 1966 — au găsit o largă audiență la posturile de radio belgiene, vest-germane, daneze, suedeze, norvegiciene și elvețiene.

Aceeași tehnică — a «subconversației» — utilizată în cartea sa de debut *Tropismes*, ca și în romanele ulterioare, este prezentă și în cele două piese care vor fi reprezentate în curînd și pe scena teatrului parizian «Petit Trianon».

Premiile pe 1966 ale concursului literar *Casa de las Américas*, desfășurat la Havana, au fost atribuite următorilor scriitori: Enrique Lihn (Chile) pentru poezie, Jesús Díaz (Cuba) pentru povestiri, Marta Traba (Argentina) pentru roman, Osvaldo Dragún (Argentina) pentru teatru, și Franklin Franco (Rep. Dominicană) pentru eseu. Lucrările premiate au trezit un viu interes în presa literară latino-americană. *Poesia de paso*, volumul tînrului poet Enrique Lihn, s-a impus prin mărturia unei experiențe trăite cu o intensitate neobișnuită, imbinînd în expresie pasiunea și reflexivitatea. *Infringerea*, cel mai semnificativ dintre poemetele incluse în volum, se referă la evenimentele din 1964 din Chile, scuturîndu-se de tradiționala retorică prin care se caracterizează o parte din poezia socială chiliană. Despre *Los años duros*, de Jesús Díaz, criticul Pedro Lastra, care a făcut parte din juriu, a declarat: «Cartea lui Jesús Díaz tratează o temă revoluționară și izbutește să configureze o lume narativă bogată, din fericire netributară locuizilor. E o operă de artă în toată puterea cuvîntului», iar scriitorul cuban Alejo Carpentier elogia romanul Martel Traba *Los ceremonios de verano* pentru calitățile literare moderne care o situează în mișcare «noului roman latino-american»: «Un roman construit ca o sonată muzicală, în patru mișcări. Cele patru părți sînt perfect echilibrate și prezintă o mare asemănare de situații și de elemente. Tonul este preocupîntor poetic, fără ca prin aceasta să altereze marile virtuți narative ale romanului». În sfîrșit, piesa *Heroica* de Buenos Aires este socotită în unanimitate ca mai reușită lucrare dramatică a lui Osvaldo Dragún.

Corectura: LIDA IGROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

LES LECTEURS DE L'ÉTRANGER DE LA REVUE **Secolul 20**
PEUVENT S'ABONNER SOIT AUX CENTRES SUIVANTS:

ALBANIE	— Ndermeria Shtetnore e Botimove, Tirane
R. D. ALLEMANDE	— Deutscher Buch Exp. und Import, Leninstrasse 16, Leipzig 701
R. F. ALLEMANDE	— Kubou & Sagner — P.O.B. 68, München 34 W. E. Saarbach — P.O.B. 1510, Köln 6
ANGLETERRE	— Collets' Holdings Ltd — Danington Industrial Estate — Wallingborough, Northants — Globus Buchvertrieb — Salzgras 16, Vienne
AUTRICHE	— Du monde entier 5, Place St. Jean, Bruxelles
BELGIQUE	— Raznoisno — 1, rue Tzar Assen, Sofia
R. P. BULGARIE	— Waiwen Shudian — POB 88, Péking
R. P. CHINOISE	— Culphanmul, Phenian
R. P. D. CORÉE	— Cubartimpex, Calle Ermita 48, San Pedro, Habana
CUBA	— Libreria Herder, Calle de Balmes 26, Barcelona
ESPAGNE	— Akateminen Kirjakauppa, P.O.B. 128, Helsinki
FINLANDE	— Messageries de la Presse Parisienne, 111, Rue Réaumur, Paris 2-e
FRANCE	— Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62
R. P. HONGROISE	— So. Co. Lib. Rt. Export — Import, Piazza Margana 33, Roma
ITALIE	— Haifepac Ltd., 11, Arlosoroff Street, Haifa
ISRAEL	— Nuka Ltd. — 2 Kanda Zimbocha
JAPON	— 2 Chome Kiyoda-ku, Tokyo
R. P. MONGOLE	— Mongolgosknigotorg, Ulan Bator
NORVÈGE	— Norsk Bogimport, P.O.B. 3267, Oslo
R. P. POLOGNE	— Ruch, ul. Wilcza 46, Warszawa
PAYS-BAS	— Meulenhoff, Beuvingestraat 2, Amsterdam
PORTUGAL	— Libreria Bucholz, Avenida Liberdade, Lisbonne
SUÈDE	— D. C. Fritz, Fredgatan 2, Stockholm 16
SUISSE	— Pinkus & Cie, Froeschgasse 7, Zürich
R. S. TCHÉCOSLOVAQUE	— Artia, Va. Smerick 30, Praha
U.R.S.S.	— Medjinarodniaia Knijga, Minskova, G. 200
U.S.A.	— Fam Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003 N.Y.
R. D. VIETNAM	— Continental Publications, Ill, South Marmanee Ave. St. Louis Missouri 63105
R.S.F. YUGOSLAVIE	— So Xunt Nhap Knap Sach Bao Hai Ba Trung 32, Hanoi
	— Jugoslavenka Knjiga, Terazije 27, Beograd

Soit directement à

L'UNION DES ÉCRIVAINS DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

Șoseaua Kiseleff 10, ♦ (tel. 18.13.99) București

ABONAȚI-VĂ PENTRU
ANUL 1967 LA REVISTA

Secolul 20

ABONAMENTELE
SE PRIMESC LA OFICIILE
ȘI AGENȚIILE P.T.T.R.
FACTORII POȘTALI ȘI
DIFUZORII DE PRESĂ

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI